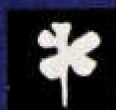
ALBERTO CIRIA

Más allá de la pantalla

CINE ARGENTINO, HISTORIA Y POLÍTICA





EDICIONES DE LA FLOR

MÁS ALLÁ DE LA PROHIBICIÓN
CINE, RAZONAMIENTO, [illegible]

MÁS ALLÁ DE LA PANTALLA
CINE ARGENTINO, HISTORIA Y POLÍTICA

Alberto Ciria

MÁS ALLÁ DE LA PANTALLA

CINE ARGENTINO, HISTORIA Y POLÍTICA



EDICIONES DE LA FLOR

Tapa: Patricia Jastrzebski

Gorriti 3695, 1172 Buenos Aires, Argentina
Queda hecho el depósito que dispone la ley 11.723

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

ISBN 950-515-385-6

Para Raquel,
por nuestro amor,
por nuestro amor al cine.

"Mi exposición en los capítulos siguientes ubica los textos fílmicos dentro de un contexto histórico, pero demuestro que los filmes no son simplemente un reflejo de la realidad [...]. Son, más bien, en la expresión de Jean-Luc Godard, 'la realidad de un reflejo'. Ellos mismos son parte del proceso de formar actitudes, valores y creencias comunes a la cultura y sociedad [...], así como indicativos de resistencias subyacentes a los discursos ideológicos dominantes."

Marcia Landy

PROGRAMA

VARIEDADES

1. LO QUE EL CINE ME ENSEÑÓ

Panorámica

En otra oportunidad sinteticé mi situación de "hijo del cine", tan parecida a la gente de mi generación, nacida en los años treinta, con algunas precisiones sobre las influencias del llamado séptimo arte sobre mis ideas y mi vida.[1] Ahora quiero volver a esos temas como introducción (¿justificación?) a este libro sobre el cine argentino, la historia y la política.

Crecí en la Avenida de Mayo, en un edificio de departamentos en cuya planta baja se encontraba el cine Gloria, dedicado de preferencia a las películas españolas y a un público de inmigrantes en la ciudad de Buenos Aires. En 1993, y después de numerosas modificaciones de programación que incluyeron el cambio de nombre por el de Lara, la sala es ahora el Nuevo Cine Gloria, sede de la muestra permanente del cine español en la Argentina.[2] La familia, por distintas vías, alimentó mi vocación cinéfila: mi padre Nicolás

[1] Cfr. Alberto Ciria, "Recuerdo I: Hijo del cine", en *Treinta años de política y cultura: Recuerdos y ensayos*, Ediciones de la Flor, 1990, 33-36. (Salvo indicación en contrario, el pie de imprenta de las fuentes bibliográficas es la ciudad de Buenos Aires).

[2] Arsenio González, comunicación personal, 12 de mayo de 1993.

me llevaba a ver filmes españoles en el Gloria; con mi madre Maruja y mi tía Josefina íbamos a ver películas argentinas; mi tío Gregorio compartía con el niño Alberto su gusto por el cine norteamericano. Y los amigos del colegio secundario, la universidad y la calle se convertían pronto en compañeros de butaca para conocer otras cinematografías. Arturo O'Connell me llevó a Gente de Cine, el primer cineclub, allá por 1950; con Jorge M. López ingresamos a Núcleo, fundado por Salvador Sammaritano y sus amigos en 1954,y descubrimos algunos ídolos: Buñuel, Chaplin, Eisenstein, Luchino Visconti, el Jean Renoir del treinta, además de ver buena cantidad de filmes mudos y *clásicos*.

Además de las salas de barrio, desde el Sol de Mayo en Villa del Parque al Carlos Gardel en San Telmo, donde seguí yendo por años para ver filmes nacionales, mis cines favoritos fueron los del centro urbano: las series de aventuras en el Lux, los extraños espectadores con impermeable del Éclair, Avenida, Victoria, Atlantic, Gaumont, Iguazú, Arizona, Electric, Sarmiento, Select Lavalle, Metropol, Trocadero, las tres películas de Hollywood los domingos a la tarde en el Metropolitan, Libertador, Los Ángeles, Paramount, Luxor, la "catedral del cine criollo" que era el Monumental, Biarritz, Ideal, Suipacha, el Ópera con sus estrellas mágicas en el techo, Gran Rex, Rotary, Plaza, Porteño, Astor, Baby y Lorraine.

Mis preferencias eran amplias en cuanto a cinematografías y cineastas, entre la época de la infancia y los treinta años, etapas que a la distancia considero más formativas. Me atraía el cine francés de los años treinta (*realismo poético*) pero también el realizado durante la ocupación nazi, sobre todo por las relaciones entre censura, metáforas fílmicas y alusiones para espectadores receptivos, que pueden ser válidas para otros contextos históricos de autoritarismo cultural.[3] El *neorrealismo* italiano de la segunda posguerra, especialmente el que combinaba esa estética con la

[3] Ver Evelyn Ehrlich, *Cinema of Paradox: French Filmmaking*

ideología progresista de la izquierda, fue otro punto de referencia fundamental, que incluyó la lectura de críticos como Guido Aristarco.

Los cines español y mexicano también me interesaron. En el primero la obra de J.A.Bardem, luchando contra la censura de Franco (*La venganza* especialmente); y en el segundo la comedia ranchera y los actores cómicos de Tin Tan a Cantinflas. En el cine sueco —la infaltable referencia es Ingmar Bergman— aprendí a admirar los repartos parejos de actores y actrices de gran nivel, cosa que se daba a la vez en el cine inglés: pienso en las comedias del estudio Ealing, producidas por Michael Balcon y protagonizadas por Alec Guinness, *primus inter pares*; en el teatro filmado por grandes intérpretes; y en los melodramas familiares muy británicos.[4]

Las cinematografías alemana y soviética me ilustraron los problemas de la transición del mudo al sonoro, las complejas vinculaciones entre la pantalla y la realidad político-social, a través del pionero estudio de Siegfried Kracauer *De Caligari a Hitler*, leído en la traducción de Losange, y las dificultades de ser artista revolucionario en una sociedad que, bajo Stalin, ya iba dejando de ser ella misma revolucionaria: la parábola de Eisenstein desde *El acorazado Potemkin* (1925) hasta *Iván el terrible* Parte I (1944) e *Iván el terrible* Parte II (1946, pero estrenada en 1958), con hitos magistrales como la inconclusa película *¡Que viva México!* (1932).

Under the German Occupation, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

[4] Marcia Landy, *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960*, Princeton, Princeton University Press, 1991. Una de las actuaciones ejemplares en mi memoria es la de Michael Redgrave, intérprete impar, como el profesor de *Odio que fue amor* [*The Browning Version*] (Anthony Asquith, 1951), no sólo por las resonancias de Stanislavski sino porque sigue haciéndome reflexionar sobre las funciones de alumno y de docente, cada vez que vuelvo a ver la película en video.

Y, por fin, el impacto de Hollywood y sus productos sobre la cabeza y la imaginación de un muchacho porteño que vivía dos mundos no siempre compatibles: el del hogar español y el de la escuela y el barrio argentinos. En palabras de Otto Friedrich, Hollywood también prolongaba otra influencia: "Hollywood es realmente una ciudad imaginaria que existe en la cabeza de quienes, en su memoria, han vivido allí".[5]

Ese rincón californiano fue un importante paisaje urbano de mi mente, una de esas ciudades de la imaginación que acompañan los trabajos y los días: el Londres victoriano —y el de los sesenta que viví como becario—, el Berlín de los veinte, el París de la *belle époque*, la Viena de Freud y Arthur Schnitzler, La Habana de Fidel Castro y el Che Guevara... Cuando llegué a Hollywood, en 1966, apenas recorrí el circuito turístico del Teatro Chino de Grauman, las huellas de manos y pies en el cemento perdurable, los estudios Universal (donde pude cambiar palabras con Bruce Cabot, el ya entonces olvidado actor de *King Kong* [1933]), las idas y vueltas por un deteriorado Hollywood Boulevard.

Por eso fue que, antes y después de esa fecha, mi Hollywood imaginario resultaba más real que el verdadero. La "fábrica de sueños" de Ilia Ehrenburg y su producción en serie y en masa, típica del fordismo capitalista —filmes de clase A y especialmente de clase B; estudios *majors* y *minors*; astros, estrellas e intérpretes "de carácter"—, fueron rasgos esenciales de su perfil. Además, la censura del Código Hays —luego Breen—; las luchas sindicales contra la hegemonía de los poderosos productores (*tycoons*); el gangsterismo y el racismo contra japoneses, mexicanos y negros; la bomba de tiempo de Chaplin con su *Monsieur Verdoux* (1947);[6] el estreno mundial de la obra teatral de

[5] Otto Friedrich, *City of Nets: A Portrait of Hollywood in the 1940's*, Nueva York, Harper and Row, 1987, "Prefacio", xii.

[6] "Guerras, conflictos — todo es negocio. Un asesinato produce

Bertolt Brecht *Galileo*, con Charles Laughton, en la sala Coronet, también en 1947; la caza de brujas desatada por el macartismo norteamericano, que afectó a actores, directores y escritores de Hollywood a través de listas negras; el comienzo del fin para el monopolio de exhibición que detentaban los grandes estudios, obligados a desprenderse de sus cadenas de salas de cine por un fallo de la Corte Suprema de Justicia; y el adiós entre nostálgico y cínico de Billy Wilder al viejo Hollywood en *El ocaso de una vida* [*Sunset Boulevard*] (1950).

Hollywood, para resumir, me sirvió también como ilustración de ciertas ideas fijas que siguen conmigo desde el comienzo. Los límites borrosos entre realidad y fantasía, como en las descripciones de Garson Kanin sobre un famoso burdel de Hollywood donde las mujeres eran copias perfectas de estrellas cinematográficas inalcanzables,[7] o lo efímero de la fama y la relatividad de los éxitos, en esta síntesis atribuida a un productor que oye por primera vez el nombre de un actor que empieza a surgir en películas de clase B, y al que desea contratar: "¿Quién es Hugh O'Brian?". Al poco tiempo: "Tráiganme a Hugh O'Brian". Más adelante: "Tráiganme a alguien parecido a Hugh O'Brian". Luego: "Tráiganme a un Hugh O'Brian joven". Y finalmente: "¿Quién es Hugh O'Brian?". *Sic transit*.

Como en otras ciudades de la mente, Hollywood me ayudó a imaginar encuentros imposibles con intelectuales y artistas que residieron o se exiliaron al sol de California. Tan sólo en los cuarenta, uno podría haber conocido a los hermanos Mann (Thomas y Heinrich), a Brecht trabajando en su libreto para Fritz Lang, *Los verdugos también mueren* [*Hangmen Also Die*] (1943), a Franz Werfel y su esposa Al-

---

un villano; millones [de asesinatos producen] un héroe. ¡Los números santifican!" (banda sonora de *Monsieur Verdoux*).

7 Garson Kanin, *Hollywood: Stars and Starlets* [...], Nueva York, Viking, 1974, *passim*.

ma (Mahler, Gropius), a William Faulkner, a Aldous Huxley, a Raymond Chandler, a Orson Welles, a Jean Gabin, a Michèle Morgan, a Berthold y Salka Viertel —su *salon* en Santa Mónica—, a Greta Garbo, a Charles Laughton y Elsa Lanchester, a Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Bruno Walter y al sin par Peter Lorre (1904-1964), que empezó su carrera teatral interpretando a Brecht, fue su amigo en Hollywood y terminó los días artísticos en oscuros filmes de terror y entretenimiento banal. Como dijo alguna vez Carlos Fuentes, a mí también me hubiera gustado ser "...actor de carácter en una película de la Warner Brothers, en la que yo soy el malo y Humphrey Bogart el bueno, ése es un dulce secreto mío".[8]

Siempre seguí de cerca a los actores de reparto en otras cinematografías como la francesa, aquellos que hacían resaltar la labor de grandes histriones como Pierre Brasseur, primeras figuras teatrales al estilo de Louis Jouvet, o comediantes naturalistas como Raimu. Dos nombres lo sintetizan todo: Gaston Modot, protagonista de *La edad de oro* [*L'âge d'or*] (Luis Buñuel, 1930), el guardabosque enfrentado al cazador furtivo que compone Julien Carette en *La regla del juego* [*La règle du jeu*] (Jean Renoir, 1939), y el mucamo de breve —y postrera— aparición en *Los amantes* [*Les amants*] (Louis Malle, 1958); y Marcel Dalio, de protagonista de *La regla del juego* a *croupier* anodino en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) y a proxeneta definitivo en *Dedée d'Anvers* (Yves Allegret, 1948).

[8] Carlos Fuentes, en Reina Roffé, comp., *Espejo de escritores*, Hanover, N.H., Ediciones del Norte, 1985, 98. Son muy conocidas las influencias del cine de Hollywood en la novelística de Manuel Puig; cfr. también, para las relaciones entre cine norteamericano e historia, Gore Vidal, *Screening History*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

Primeros planos

Las salas oscuras de Buenos Aires me aportaron ideas, sensaciones y fantasías que a tumbos complementaba con otras fuentes procedentes de instituciones de enseñanza y de la calle.

Sobre el erotismo y el sexo, los fantasmas de la pantalla plateada, y poco a poco la del *technicolor*, dieron lugar a muy aisladas proyecciones de filmes precariamente pornográficos que terminaban aburriendo al público de amigos universitarios.

Las imágenes eróticas que más recordaba, en cambio, provenían de filmes tradicionales. Ejemplos dispersos: el reflejo de una juvenil Hedy Lamarr [Hedwig Kiesler] en las aguas del lago que mostraba su lejana desnudez en *Éxtasis* (Gustav Machaty, 1933); Bárbara Stanwyck en *Pacto de sangre* [*Double Indemnity*] (Billy Wilder, 1944); las piernas con medias caladas de Ella Raines mientras busca la atención del baterista de jazz Elisha Cook, Jr. en un teatro de variedades, secuencia impactante del filme *noir*, *La dama fantasma* [*Phantom Lady*] (Robert Siodmak, 1944); la tímida desnudez muy parcial de Cécile Aubry en *Manón* (Henri-Georges Clouzot, 1949);[9] y el esplendor de Simone Signoret en *Casco de oro* [*Casque d'or*] (Jacques Becker, 1952).

Cuando vuelvo a aquellos tiempos juveniles, lo que el cine me enseñó se identifica con las imágenes y la voz de la inolvidable Arletty. Nacida en 1898 como Léonie Bathiat, de clase obrera parisina, desde muy joven fue modelo de Braque, Matisse y otros, artista de variedades, y en los treinta empezó a trabajar en el cine francés. En pocos años, y hasta 1945, deja el legado de cuatro interpretaciones cuasi-icónicas que representan diversas caras del "eterno femenino". La prostituta de buen corazón en *Hotel del Norte*

9 Cfr. la referencia de Salvador Sammaritano en el reportaje que le hizo Mona Moncalvillo, *Humor*, 173, mayo 1986, 46.

[*Hôtel du Nord*] (Marcel Carné, 1938); la mujer libre que busca relaciones con contenido en *Amanece* [*Le jour se lève*] (Carné, 1939); la enviada del Diablo que tienta a los hombres en un medioevo reconstruido teatralmente en la época de la ocupación alemana, en *Los visitantes de la noche* [*Les visiteurs du soir*] (Carné, 1942);[10] y la misteriosa y esquiva Garance, seductora total, en *Sombras del paraíso* [*Les enfants du paradis*] (Carné, 1945).

Esa Arletty de los cuarenta, especialmente, "inspiró"—como se decía antes— mi primer soneto adolescente, que abría un libro de poemas nunca publicado ("Te acabo de admirar en la pantalla/ mezcla sutil del ascua con el hielo,/ de mi imaginación ferviente anhelo,/ y ante tu voz mi pobre voz se calla"). La historia de Arletty posterior a *Sombras del paraíso* es una prolongada tristeza: condenada a un arresto domiciliario de dieciocho meses por colaboracionista, durante la Liberación de Francia, sólo trabajó esporádicamente en cine y teatro, se fue quedando ciega y murió —tan marginada como en su juventud— en 1992.[11]

Desde esos tiempos el cine se conectó para mí con la literatura y el teatro, otras dos fuentes básicas de mi formación cultural, como ahora estoy intentando vincularlo con las ciencias sociales y las humanidades. Del erotismo a la muerte no hay sino un largo paso, y de ahí que rescate una imagen fílmica de mis noches de cineclub, que a veces vuelve a encontrarme. Pertenece al viejo filme de Carl T. Dreyer (1889-1968) *Vampyr* (*La extraña aventura de David Gray*), realizado por el director danés en 1932. A través de

[10] Es memorable la secuencia donde el Barón viudo (Fernand Ledoux) descubre que el andrógino trovador es en verdad una mujer (Dominique Arletty), al rozar con la mano el pecho de la enviada del Diablo.

[11] Los datos sobre Arletty se encuentran en Edward Baron Turk, *Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, *passim*.

una ventana en el ataúd, el protagonista de esta historia de vampiros —y el espectador gracias al empleo del punto de vista subjetivo de la cámara— contempla y experimenta el propio funeral, entre el terror y la resignación.

El filme de Dreyer se conecta, además, con otras imágenes, pero esta vez reales, que me aterrorizaron durante la década del cuarenta. Fueron noticieros cinematográficos sobre bombardeos nazis a Londres y bombardeos aliados a Berlín y Dresden. Y otros noticieros sobre la entrada de los vencedores en la Segunda Guerra Mundial a los campos de concentración, con sobrevivientes raquíticos del Holocausto y topadoras apilando anónimos huesos humanos.

De todas las visiones previsibles del más allá después de la muerte desarrolladas por el cine me acuerdo hoy de una película de clase B, *Entre dos mundos* [*Between Two Worlds*], hacia 1944, adaptada de una obra teatral inglesa de cierto éxito en su momento (*Outward Bound* de Sutton Vane), donde la barca de Caronte era una nave moderna que lleva a sus pasajeros al ignoto destino, y la figura mitológica estaba interpretada por el inmenso actor de reparto Sidney Greenstreet. Como en tantas otras ocasiones de mi vida, en este ejemplo me interesaba más el viaje que la eventual llegada.

El cine norteamericano especialmente contribuyó a aclarar mis ideas sobre el bien y el mal, relaciones raciales, apreciación estética, etc., las cuales fueron transformadas con posterioridad no sólo por otras influencias cinematográficas de distintas procedencias, sino por experiencias vitales y adicionales lecciones intelectuales.

El proceso empezó con las series que martes o jueves por la tarde veía en el cine Lux de Corrientes, desde los ocho años en adelante. Con Buck Rogers yo daba paseos por las galaxias o llegaba al planeta Marte. Desde el comienzo siempre me pareció curioso que los villanos espaciales tuvieran rasgos asiáticos estereotipados; después comprendí mejor las razones de un racismo que aparentaba

naturalidad, y por ello era —y es— tan peligroso. Con Víctor Jory seguí las aventuras de La Sombra (*The Shadow*, 1940) y su lucha contra el crimen, y las del Capitán Maravilla (*The Adventures of Captain Marvel* [1941]) y su defensa del "modo de vida norteamericano" al estilo del Superhombre (*Superman*). El Capitán América (*Captain America*) prolongó esa ideología en el combate contra el nazifascismo durante la guerra, agregando otros estereotipos raciales y culturales.

La Segunda Guerra Mundial, y los filmes a que dio lugar, fueron un modelo considerable en mi evolución personal, incluida la demonización del adversario y la extremada idealización de las propias fuerzas. De tantos títulos prescindibles, recuerdo *Ser o no* ser [*To Be or Not to Be*] (Ernst Lubitsch, 1942), que vi varias veces en los cuarenta y los cincuenta. Sobre el telón de fondo de la ocupación nazi de Polonia el filme trataba en clave de farsa este trágico tema, a través de las aventuras y desventuras de una compañía teatral que comete con Shakespeare las mismas atrocidades que los invasores con sus víctimas.

La Primera Guerra Mundial, distanciada en la cronología, fue seguida en el cine por una serie de películas que van desde *Sin novedad en el frente* [*All Quiet on the Western Front*] (Lewis Milestone, 1930) a la extraordinaria *La patrulla infernal* [*Paths of Glory*] (Stanley Kubrick, 1957), donde el pacifismo se combina con una brutal crítica a la guerra en sí como eminentemente irracional. Y la guerra fría, iniciada poco tiempo después del cese de hostilidades en 1945, me permitió comprobar cómo las fórmulas raciales —y racistas— son susceptibles de cambiar de signo con facilidad: muchos ex villanos nazis, con leves modificaciones de maquillaje y vestuario, pasaron a ser torvos comunistas en producciones de Hollywood sobre la "cortina de hierro" y temas afines.

Los géneros bien conocidos de Hollywood aportaron sus mensajes sobre el bien y el mal, paralelos y/o integra-

dos con la dicotomía raza blanca-razas no blancas, a través de los filmes del oeste (de *cowboys*) o de gángsters. *Murieron con las botas puestas* [*They Died with Their Boots On*] (Raoul Walsh, 1941) desnivelaba la verdad histórica del general Custer, a quien se presentaba como mártir de la *civilización* ante la *barbarie* de los amerindios desposeídos de tierras y modos de vida.[12] La gran mayoría de los filmes de gángsters clásicos ofrecía paralelamente la tensión entre la sociedad receptora —los Estados Unidos— y los inmigrantes europeos, sobre todo de Italia; fueron escasísimos los ejemplos fílmicos donde se comparaba al crimen con el *Big Business*, como *La fuerza del mal* [*Force of Evil*] (Abraham Polonsky, 1948), olvidada creacion de John Garfield y Thomas Gómez, de obvias resonancias brechtianas ("¿Qué es el robo de un banco comparado con la fundación de un banco?").

Filmes norteamericanos sobre el imperialismo, en los treinta sobre todo, solían sublimar las tendencias domésticas bajo la respetabilidad del colonialismo inglés: recuérdese *Gunga Din* (George Stevens, 1939), con su racismo penetrante —el trompeta nativo se convierte en héroe sólo después de muerto tratando de salvar a oficiales y soldados blancos de Su Majestad Británica— y su pretensión de advertencia contra el nazismo con el mesías de tez aceitunada a cargo de Eduardo Cianelli, veterano actor secundario especializado en papeles de pistolero. Estas constantes racistas se habían expandido por filmes de clase B, como los de Tarzán (Johnny Weissmuller), Jane y Boy (blancos) y los nativos africanos dóciles o malignos, según los respectivos argumentos; o la serie de películas de Charlie Chan, el detective chino de Honolulú, interpretado por actores blancos

[12] George F. Custen, *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1992, es una evaluación crítica del género biográfico en la época de apogeo de Hollywood.

como Sidney Toler y Warner Oland, repleto de tics gestuales y vocales caricaturescos; y la menos conocida de Mr. Moto, otro detective japonés encarnado por el actor alemán Peter Lorre, de similares características.[13]

Los filmes de terror afectaron mis vivencias e ideas de modo particular, en combinación con un catolicismo individualista hasta los veinte años de edad. Los títulos fundamentales, de los cuales se derivó una infinidad de secuelas y pastiches durante décadas, fueron: *Drácula* (Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *La momia* [*The Mummy*] (Karl Freund, 1932) y *El hombre lobo* [*The Wolf Man*] (George Waggner, 1941). Ciertas asociaciones y figuras típicas quedaron indeleblemente marcadas en mi mente, y acaso en mi subconsciente: la sexualidad latente del vampiro máximo Bela Lugosi; el científico que desea conocer el secreto de la vida en el universo, y su patética criatura, el monstruo de Frankenstein; el exotismo de la momia egipcia que despierta de un sueño milenario; y el conflicto interior subrayado por la apariencia de lobizón en el personaje de Lon Chaney, Jr.

El escapismo inherente a tantos filmes de Hollywood, como los *musicals* de los cuarenta, se representa hoy por un título bastante ingenuo: *Horizontes perdidos* [*Lost Horizon*] (Frank Capra, 1937). Cuando lo vi hacia fines del cuarenta en Buenos Aires, la idea de la vida eterna en una lamasería del Himalaya, con todos los refinamientos de la civilización pero sin ninguna fatiga para conseguirlos, era relativamente atractiva, tal como la había presentado la nove-

[13] Habría mucho que escribir sobre estereotipos y caricaturas raciales —y no únicamente en el cine norteamericano— de hispanoparlantes (desde *Latin lovers* a guerrilleros dogmáticos), árabes (desde sheiks multimillonarios a terroristas desalmados), etc. Para el caso canadiense, puede verse Pierre Berton, *Hollywood's Canada: The Americanization of Our National Image*, Toronto, McClelland and Stewart, 1975.

la de James Hilton (1900-1954). Años más tarde, una nueva lectura del filme me permitió comprobar su encubierto racismo y su punto de vista aristocrático.[14] Dos películas inglesas se asocian a este género escapista de límites poco definidos en mi memoria: *Lo que vendrá* [*Things to Come*] (William Cameron Menzies, 1936), donde admiraba el utopismo tecnocrático-científico de H.G.Wells, creencia que llegué a compartir por largos períodos; y *El ladrón de Bagdad* [*The Thief of Bagdad*] (Michael Powell y otros, 1940), que me deslumbró por el caballo volador y la villanía del Gran Visir (que más adelante supe era el actor alemán Conrad Veidt [1893-1943]).

Si bien a escala minoritaria, hubo filmes norteamericanos que me pusieron en la pista de nociones que habrían de volverse corrientes si no triviales con el paso del tiempo: Orson Welles, en *El extraño* [*The Stranger*] (1946), hacía referencias concretas al Holocausto —muy raras en el cine comercial de la época— y contaba la historia de un ex jerarca nazi que se refugiaba bajo una nueva personalidad nada menos que en un pueblo típico de Connecticut, y no en América del Sur; y Billy Wilder, en *Cadenas de roca* [*Ace in the Hole*] (1951), preanunciaba el sensacionalismo creciente de los medios masivos de comunicación, a pesar del final conformista: "Las malas noticias venden mejor porque las buenas noticias no son noticia".

En cuanto a la música, debo al cine profundas influencias. Los recuerdos se agolpan, desde la inolvidable experiencia de *Tabú*, de F.W. Murnau y Robert Flaherty (1931), en una temprana noche de Gente de Cine. Allí se proyectaba una copia de la Cinemateca de Checoslovaquia de este filme fuera de serie, intento frustrado pero valioso de docu-

[14] Cfr. David Rosenberg, comp., *The Movie That Changed My Life*, Nueva York, Viking/Penguin, 1992, para los comentarios de escritores norteamericanos sobre filmes favoritos de su niñez y luego vueltos a ver en la madurez.

mental social y grandilocuencia germánica: el amor trágico de dos polinesios era acompañado, en la secuencia final de canoas que avanzan rítmicamente, por las melodías de "El Moldava" de Smetana, agregado transcultural de ignotos cinéfilos de Praga.

Volviendo a Hollywood, los valses de Johann Strauss (h) se quedaron en mis oídos a través de la banda sonora de *El gran vals* [*The Great Waltz*] (Julien Duvivier, 1938). Al verla por primera vez, pocos años después del estreno, creí transitoriamente que el arte era inspiración pura, libre de subtextos materialistas, cuando Fernand Gravet y Miliza Korjus pasean en calesa por los bosques de Viena, y el músico empieza a componer el famoso vals que habla de sus "Cuentos".

Fantasía (Walt Disney, 1940), con todas sus limitaciones, me ayudó a descubrir la música clásica: Bach, Beethoven, el ratón Mickey como "Aprendiz de brujo" de Paul Dukas, el Stravinsky de "La consagración de la primavera" —y los dinosaurios pintorescos de la animación del equipo de Disney—, y el contraste elemental entre "Una noche en el Monte Calvo" de Mussorgsky y el "Ave María" de Schubert, tan afín a mi idiosincracia. Los filmes musicales, en particular los producidos por el "grupo Arthur Freed" de la Metro-Goldwyn-Mayer, se convirtieron ocasionalmente en los cuarenta y los cincuenta en introducciones a la música "seria" que no dejaban de tener su aspecto positivo a pesar del tono banal y comercializado de voceros como el pianista José Iturbe o el tenor wagneriano Lauritz Melchior.[15] Chopin, claro, se cruzó en mi camino musical gracias a *Canción inolvidable* [*A Song to Remember*] (Charles Vidor, 1945), que pretendía contar los amores del compositor polaco con una improbable George Sand (Merle Oberon).

[15] Cfr. las memorias de André Previn sobre los filmes musicales de Metro-Goldwyn-Mayer, estudio donde trabajó muchos años, *No Minor Chords: My Days in Hollywood*, Nueva York, Doubleday, 1991.

Mis influencias en música popular, folklórica y ligera deben mucho a la radio además del cine de Hollywood y otras latitudes, y no tiene sentido pormenorizarlas ya que son las más evidentes.

Un aspecto final de las lecciones que Hollywood me impartió se refiere a una preferencia que abarca otras dimensiones estéticas, como la literatura y el teatro. Mucho antes de ponerse de moda la retórica posmodernista de autorreflexión sobre la naturaleza del medio creativo que se utiliza, descubrí en filmes de clase B ciertas ópticas precursoras. El ejemplo más gracioso fue *Loquibambia* [*Hellzapoppin'*] (H.C.Potter, 1941), del dúo cómico Ole Olsen y Chic Johnson, que los estudios Universal olvidaron en beneficio de Abbott y Costello, entonces sus principales atracciones de taquilla. Olsen y Johnson, que venían del éxito en Broadway de su obra *Hellzapoppin'* (tres años en cartel), llevaron a la pantalla una punzante y desorbitada parodia de los filmes cómicos del período, llena de alusiones contemporáneas al método de producción en serie típico de Hollywood, a la vez que incorpora, precisamente, las situaciones básicas de tales esquemas argumentales. Y en un plano relativo de mayor calidad, menciono a *Intimidad de una estrella* [*The Big Knife*] (Robert Aldrich, 1955), sobre la pieza del dramaturgo Clifford Odets quien, de intelectual de izquierda y comprometido, pasó a delator de colegas durante el macartismo, para terminar tragado por la máquina de los estudios californianos. Este filme ejemplifica la noción del artista como mercancía, y el predominio del sistema sobre la creatividad individual, como lo definen los diálogos entre el astro de Hollywood (Jack Palance) y el productor-némesis (Rod Steiger).

El cine-sobre-el-cine, sin embargo, no me impide atesorar recuerdos visuales y auditivos de grandes filmes del pasado que trataban de la condición humana antes que dispensar efectos especiales a públicos globales. Si tuviera que elegir un recuerdo particularmente querido, me quedo

con el final de *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel, donde el ex cura Nazario (Francisco Rabal) sigue su marcha y su vida de verdadero cristiano por tierras mexicanas, fuera de convenciones institucionales y sociales, mientras la banda sonora hace escuchar los redobles monótonos pero impresionantes de tambores de Calanda de Duero, cuando el joven Buñuel los tocaba en los festejos aragoneses de Semana Santa.

Desde los treinta años el cine continuó, y continúa, influyendo en mi vida y tareas. El video, y otras tecnologías modernas relacionadas con la televisión, me permiten seleccionar y ver filmes que en mi juventud dependían de las programaciones disponibles en cines de Buenos Aires. A nivel mundial, el proceso tiene la contrapartida de la desaparición de salas de repertorio o dedicadas al cine independiente que no soportan la competencia de las grandes cadenas de videoclubes en América del Norte, por ejemplo. Con el cierre de dichas salas se elimina también la experiencia de "ir al cine", con todo lo que implica, que en mi caso sigue siendo una de las cosas lindas de la vida.

Lo viejo en lo nuevo, o sea la integración del pasado en un presente activo, es otro de mis berretines que el cine periódicamente confirma. Un último ejemplo: uno de los primeros filmes de mi etapa en Gente de Cine fue *Nanuk el esquimal* [*Nanook of the North*], documental de Robert Flaherty sobre los sufridos habitantes nativos del Ártico canadiense (1922). Hace pocas semanas disfruté de una película personal y nada convencional, *El mapa del corazón humano* [*Map of the Human Heart*] (1993), dirigida por el neozelandés Vincent Ward,[16] donde los esquimales —o *inuit*, como ellos prefieren llamarse— son vistos como seres humanos en busca de afectos, trabajo e identidad en el

[16] Véase Michael Wilmington, "Firestorm and Dry Ice: The Cinema of Vincent Ward", *Film Comment*, Nueva York, 29, 3, mayo-junio 1993, 51-54.

Canadá de hoy, antes que como modelos antropológicos. Un ayer que es hoy.

Guión

Este primer capítulo intentó explicar mis relaciones personales con el cine, como influencia formativa desde la infancia. Con respecto al cine argentino, las anécdotas y recuerdos ocuparían un espacio excesivo que prefiero eludir esta vez. En cambio, ofrezco al lector una introducción provisional a las relaciones entre el cine nacional, la historia —y las ciencias sociales— y la política, verdadero contenido del libro que empieza a continuación.

Así, el capítulo segundo toma como unidad de análisis a la empresa Aries (un estudio), a través de una selección de sus filmes: mi análisis considera a éstos como *fuentes* o *agentes* de la historia, artefactos culturales, entretenimiento de masas, textos adaptados del teatro o la novela, versiones locales de géneros extranjeros, interpretaciones de un pasado más o menos reciente, datos sociológicos no tradicionales para entender la realidad, y aportes polémicos a discusiones político-ideológicas en la sociedad global.

El capítulo tercero es una evaluación crítica de Leopoldo Torre Nilsson, figura importante del cine y la cultura argentinos, como escritor y director de algunos filmes centrados en la ciudad de Buenos Aires y basados especialmente en obras narrativas. El énfasis de este capítulo es la concepción de Torre Nilsson sobre los fenómenos históricos.

El cuarto capítulo se dedica a los cinco primeros largometrajes de María Luisa Bemberg, y busca en dichos textos paralelos y similitudes en la idea del poder manifestada por la directora mediante un análisis feminista integrado con la trilogía familia-Iglesia católica-Estado como base del autoritarismo personal e institucional característico por generaciones de la Argentina y América latina.

El quinto capítulo, a partir de un marco internacional, trata ciertos problemas económico-financieros en la industria del cine argentino durante el período 1983-1989 —primera etapa de la democratización—, siempre relacionados con la sociedad nacional. Se pone de manifiesto el carácter pluralista y favorable a la libertad de expresión de esa experiencia a través de una sintética lectura sociopolítica de textos fílmicos de Fernando Solanas, Eliseo Subiela, Luis Puenzo, Carlos Sorín y Miguel Pereira, y referencias genéricas a otras películas de la época, subrayando cuestiones sobre coproducción, géneros, mercados domésticos y extranjeros, y el cine comercial en relación con la identidad cultural de sus espectadores.

Finalmente, los capítulos sexto, séptimo y octavo, como montajes paralelos, ensayan tres aproximaciones a filmes producidos entre 1933 y 1941 por la empresa Lumiton que —como Aries en el capítulo segundo— resulta una provechosa unidad de análisis para explorar temas con vigencia hasta el presente. A la manera de *flashbacks* o *racconti*, pues, me dedico sucesivamente a: a) *Los tres berretines* (1933), primer filme de Lumiton, y su lugar en la temática del cine nacional; b) el ejemplo de una *remake* realizada por Hollywood (*You Were Never Lovelier* [1942]) sobre *Los martes, orquídeas* (1941), influida notablemente por las fórmulas de aquel origen; y c) los géneros —usualmente originados en Hollywood—, el tango y la condición femenina tal como aparecen en varios filmes del director Manuel Romero, entre 1936 y 1940, producidos por Lumiton.

Buenos Aires, 18 de agosto de 1993.

PRIMERA SECCION

2. UNA PRODUCTORA Y SUS PRODUCTOS: LOS FILMES DE ARIES, 1956-1991

Una industria y una empresa

El cine comercial argentino cuenta con una tradición inusualmente larga en relación con muchos países en vías de desarrollo.[1] Los comienzos del período sonoro fueron fijados emblemáticamente en filmes como *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Enrique T. Susini, 1933), tempranas manifestaciones del melodrama tanguero —donde brillaría el prolífico director y autor Manuel Romero—, la pasión del fútbol y la del cine, y la aparición de los primeros "astros y estrellas de la pantalla nacional": Libertad Lamarque, Pepe Arias, Luis Sandrini, Niní Marshall, Hugo del Carril.

Estas figuras, procedentes de la canción popular, el

[1] Algunas fuentes útiles son Jorge Miguel Couselo y otros, *Historia del cine argentino*, CEAL, 1984; Tim Barnard, comp., *Argentine Cinema*, Toronto, Nightwood Editions, 1986; John King y Nissa Torrents, comps., *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema*, Londres, British Film Institute, 1988; Peter B. Schumann, *Historia del cine latinoamericano*, Legasa, 1987, 15-52; y John King, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, Londres, Verso, 1990, 79-103. Sobre la industria del cine argentino en comparación con la del mexicano, véase Jorge A. Schnitman, *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*, Norwood, N.J., Ablex, 1984, 27-47.

teatro, la radio o el circo, se divulgarían por América latina aprovechando el idioma común y los géneros atractivos, proceso que continuó hasta entrados los años cuarenta. Argentina Sono Film (todavía activa en Buenos Aires de modo limitado), Lumiton y otras productoras menores consolidaron un modelo industrial basado en empresarios privados procedentes de la distribución y publicidad de películas, o de la radio, que controlaban varios estudios con sets de filmación y competían entre sí por contratar a las nacientes luminarias. Las influencias de Hollywood —desde los géneros debidamente adaptados a las condiciones locales hasta un módico *star system*— fueron muy importantes en esta etapa.

El régimen peronista (1946-55) y sus políticas industriales proteccionistas, en el cine como en otros campos, inició una etapa distinta. Los subsidios estatales, las cuotas de pantalla, etc., favorecieron la manufactura de filmes intrascendentes (*quickies*) o formulaicos. La propaganda oficial no circuló en general por cauces directos sino por los senderos del "todo tiempo pasado fue peor", en comparación con las realizaciones de la Nueva Argentina; el peronismo apoyó genéricamente a muchos filmes con ideología populista que enfatizaban la conciliación de clases y el mejoramiento económico-social. Este período también marcó el final de la difusión del cine argentino, al cual no fue ajeno el apoyo de los Estados Unidos a la industria cinematográfica mexicana que se expandió por América Central y el Caribe.

Después del derrocamiento de Juan Perón en 1955, el *nuevo cine argentino* introdujo cambios en las relaciones entre la producción de filmes y su público, y en el sistema industrial. Para la década del sesenta, un público de clase media urbana había reemplazado a los alguna vez numerosos espectadores obreros y del interior del país, prefiriendo el "cine de autor" de origen europeo a los géneros tradicionales de la pantalla criolla, que nunca desaparecieron del todo.

Por otra parte, la competencia por créditos y subsidios del Estado se volvió un factor constante de la industria local, que ya había desarrollado un sector sindicalizado abarcando al personal técnico, defensor del cine nacional. Desde esos tiempos, además, los problemas de censura directa e indirecta, y los de autocensura, formaron parte del panorama diario del cine doméstico.[2]

Para la década del setenta, con su dramático vaivén de gobiernos civiles y militares, la calidad y cantidad de largometrajes disminuyeron, salvo efímeras primaveras creativas. Durante los años ochenta, con el retorno de la democracia liberal a la Argentina, hubo un interesante renacimiento fílmico. Por un lado, la abolición de la censura oficial y las políticas de ayuda financiera implementadas por el cineasta Manuel Antín como director del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) favorecieron el pluralismo estético e ideológico a la vez que abrieron las puertas del primer largometraje a muchos nuevos realizadores. Pero, por el otro, la industria cinematográfica como tal continuaba su declinación; las sucesivas crisis económicas y los períodos de hiperinflación redujeron el número de espectadores —como en otros países, los cines cerraban sus puertas para transformarse en garajes o supermercados—; la exhibición siguió en manos de monopolios privados; los consumidores de medianos y altos ingresos prefirieron filmes y videos norteamericanos y también la televisión por cable.

[2] Los principales casos de censura para la empresa Aries se mencionan en *Aries Cinematográfica 30 aniversario*, El Heraldo, 1986, 30-31, y fueron considerados por Fernando Ayala en las entrevistas realizadas en Buenos Aires, 17 y 18 de noviembre de 1987; 2 de abril de 1990; y 29 de mayo de 1991. Ambas fuentes resultaron de suma utilidad para la elaboración de esta sección. Un imprescindible análisis e inventario de las censuras en el campo de la cultura es Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, 2 vols., CEAL, 1986; para América latina cfr. Alfonso Gumucio Dagron, *Cine, censura y exilio en América latina*, 2a. ed., México D.F., STUNAM/CIMCA/FEM, 1984.

Las políticas neoconservadoras del Presidente Carlos S. Menem, desde 1989, han llevado las cosas a sus extremos más deprimidos, continuando la declinación industrial ya advertida durante la administración de su antecesor Raúl Alfonsín: en 1990 sólo se produjeron 9 filmes; el promedio desde 1984 había sido de 30 filmes por año.[3]

Dentro del contexto esbozado, era necesario encontrar una apropiada unidad de análisis: los filmes producidos por ARIES CINEMATOGRÁFICA S.A. (en adelante Aries) como ejemplos representativos del cine comercial argentino. Las razones fueron tres, y complementarias.

La primera razón, tan poco frecuente en la Argentina, es su continuidad. La firma fue fundada como una sociedad de responsabilidad limitada en 1956 por Fernando Ayala y Héctor Olivera, y su inicial filme, *El jefe*, dirigido por el primero y producido por el segundo, se estrenó en 1958. Luego de diversos períodos de cambio, expansión y contracción, Aries continúa sus actividades en 1993, con ambos socios fundadores dedicados a realizar proyectos personales.

Tanto Ayala (n. 1920) como Olivera (n. 1931) empezaron sus carreras profesionales en el cine argentino de los años cincuenta, el primero como asistente de directores conocidos (Francisco Mugica, Tulio Demicheli) y el segundo como asistente y jefe de producción. Ayala realizó *Ayer fue primavera* (1954), *Los tallos amargos* (1955) y *Una viuda difícil* (1956) antes de *El jefe*, en tanto que Olivera empezó a alternar tareas de productor con las de director a partir de sus dos primeras realizaciones: *Psexoanálisis* (1967) y *Los neuróticos* (1969, pero que por cuestiones de censura sólo se estrenó en 1971). Ayala y Olivera serán directores-productores de muchos filmes de Aries, colaborando entre sí estrechamente en ambas actividades.

[3] Cfr. Víctor Pintos, "Los créditos amargos", *Humor*, 277, octubre 1990, 46-48; y Amílcar Moretti, *"Últimas imágenes del naufragio"*, *El Día*, La Plata, 19 de mayo de 1991, 8-10.

Hacia 1971 se incorporó a la empresa Luis O. Repetto, con antecedentes profesionales al lado de su tío Eduardo Bedoya, que con Natalio Botana había fundado estudios que en su momento pasaron a ser propiedad de Aries. Repetto será productor o coproductor de muchas películas de Aries, en particular de las protagonizadas por Alberto Olmedo y/o Jorge Porcel a partir de 1973, y ayudará a la diversificación empresaria en el campo de la fabricación de videocassettes, ya en los años ochenta. Hacia 1978 se integró en Aries Alejandro Sessa, quien daría mayor impulso a la distribución de filmes extranjeros, a la venta de las producciones de Aries en el extranjero y a organizar coproducciones locales con las empresas del norteamericano Roger Corman (New World Pictures, luego New Horizon), sobre todo en el género que Hollywood llama *sword and sorcery* (espada y brujería). Sessa, vinculado por lazos de familia y profesionales al pionero Alessandro Connio Santini y sus Laboratorios Alex, se independizó de Aries en 1991 para fundar su propia organización, Southstar, para producir y coproducir en cine y televisión.

La segunda razón para elegir a Aries y sus productos como unidad de análisis radica en la diversidad de actividades económico-comerciales efectuadas desde 1956, a la vez que los distintos tipos de filmes hechos por la compañía en diversos contextos históricos o coyunturales. Algunos ejemplos bastarán. Desde 1968, Aries distribuyó sus filmes directamente, cosa que hasta ese entonces estuvo a cargo de Artistas Argentinos Asociados, empresa a la que habían estado vinculados Ayala y Olivera. Las relaciones entre Aries y el cine comercial más tradicional se concretaron en las películas filmadas por Luis Sandrini, antiguo ídolo popular que intentaba ahora atraer a nuevos espectadores: Ayala lo dirigió en la serie de *El profesor hippie* (1969), *El profesor patagónico* (1970) y *El profesor tirabombas* (1972).

Las diversas manifestaciones de música popular, desde el auge del folklore hasta el rock nacional, también se vie-

ron reflejadas en películas de Aries. Ayala y Olivera codirigieron *Argentinísima* (1972) y *Argentinísima 2* (1973), cabalgatas de intérpretes y temas conocidos siguiendo el esquema desarrollado por Julio Marbiz. *El canto cuenta su historia*, también de Ayala y Olivera (1976), mezcló folkloristas y tangueros en otra secuela, aunque la copia de estreno eliminó la secuencia filmada por Mercedes Sosa, artista no grata para la dictadura militar.

Precisamente, la productora discográfica Microfón Argentina S.A., donde trabajaba Marbiz en su sección dedicada al folklore, se asoció con Aries para la realización de un ciclo de cinco películas (la serie "del amor") que conocieron el favor del público y difundieron todavía más los ritmos pop en que se especializaba la empresa de los hermanos Mario y Norberto Kaminski. En la actualidad, dicha serie se recuerda mejor por haberle dado a Adolfo Aristarain su primer contrato como director. Estos son los títulos respectivos: *Los éxitos del amor* (Fernando Siro, 1979), *La carpa del amor* (Julio Porter, 1979), *La playa del amor* (Adolfo Aristarain, 1979), *La discoteca del amor* (Aristarain, 1980) y *Las vacaciones del amor* (Siro, 1980).

Para 1982, Olivera había tenido la idea de realizar un filme (estrenado a principios del año siguiente) con participación de los mejores conjuntos de rock, coincidiendo con la reclamación juvenil de espacios abiertos en lo cultural-artístico frente a los últimos tiempos del régimen de los generales: *Buenos Aires rock*, destinado obviamente al público adolescente.

También en los ochenta se realizaron varias coproducciones con Roger Corman, de los Estados Unidos, en su gran mayoría pertenecientes al género ya aludido de "espada y brujería", y que no fueron exhibidas públicamente en la Argentina, con alguna solitaria excepción.[4]

[4] "Hollywood en Don Torcuato", divertida crónica de un rodaje de Víctor Sherman, puede verse en *Cine libre*, I, 5, 1983, 3-11; cfr.

Los años ochenta, y los noventa que corren, aportaron cambios profundos en la estructura empresaria de Aries. Como se verá en otro capítulo de este libro, la crisis económica y financiera experimentada por la Argentina afectó de manera directa a la industria cinematográfica local, y a Aries en particular. La notable reducción en el número de espectadores —y en el de salas—, los efectos de la inflación sobre créditos y subsidios del INC para los productores, las dificultades de recuperar mercados alguna vez favorables como América latina y las de conquistar nuevos con filmes no hablados en inglés, etc., fueron algunos factores contributivos a esta situación.

La distribución de películas extranjeras, uno de los rubros en que se había diversificado Aries, sufrió un duro golpe cuando Orion Pictures comunicó a Aries que en adelante la distribución internacional de sus producciones norteamericanas quedaría a cargo de Columbia Pictures, adquirida en 1989 por la empresa japonesa Sony. En el caso argentino, ello significó para Aries la pérdida de ingresos provenientes de una actividad muy afín a la producción de filmes; para 1991, Aries había abandonado las tareas de distribución de películas extranjeras.[5] Este ejemplo muestra de manera evidente los impactos que la globalización de la industria cinematográfica con centro en las poderosas empresas de los Estados Unidos efectúa sobre países periféricos que luchan desde tiempo atrás por consolidar una industria fílmica doméstica.

En consecuencia, Aries continuó brindando servicios de producción y alquiler de estudios a ,compañías extranjeras llegadas al país para realizar sus propios filmes, ya que

---

también Diego Curubeto, *Babilonia gaucha: Hollywood en la Argentina, la Argentina en Hollywood*, Planeta, 1993, 147-160 ("Roger Corman: la invasión de la serie B").

[5] Héctor Olivera, comunicación personal, 25 de noviembre de 1991.

el mantenimiento de los sets de Don Torcuato implicaba elevados costos. También incursionó en la coproducción de series televisivas para el extranjero: fue el caso de *De los Apeninos a los Andes*, miniserie para la televisión italiana basada en uno de los más conocidos relatos del libro *Corazón* de Edmundo De Amicis, dirigida por Pino Passalacqua e interpretada por actores europeos y argentinos; los coproductores de Aries fueron Reteitalia y Vider. Olivera, en 1990, adaptó y dirigió *El Evangelio según Marcos*, sobre el cuento de Borges, en coproducción para Televisión Española, Iberoamericana Films Internacional de Madrid y la Sociedad Estatal del Quinto Centenario, como uno de los seis capítulos de la miniserie titulada *Los cuentos de Borges*. Ayala, por su parte, dirigió y coescribió con Ricardo Talesnik *Dios los cría*, estrenada en el circuito comercial argentino en 1991, donde participó financieramente Televisión Española por el sistema de precompra del filme para su exhibición en mercados como el de España.

Como otras industrias argentinas, y de muchos países de lo que ha dado en llamarse Tercer Mundo, la cinematográfica representada por Aries ha sufrido la competencia desigual de las multinacionales de los Estados Unidos, los cambios de gustos en el público con poder adquisitivo como para comprar entradas de cine, la disminución de genéricas protecciones y promociones estatales, y el achicamiento consiguiente de los mercados internos. Ayala fue bien claro al respecto: "Hay que ir achicando la empresa para que vuelva a ser la Aries que fue hace veinte/veinticinco años".[6]

Y la tercera razón para seleccionar a Aries en esta investigación se originó en una observación repetida por críticos, gente del oficio y los propios socios de Aries en el sentido de que la empresa sobrevivió en un medio económico muy difícil dividiendo su producción en "cine de en-

[6] Ayala, entrevistas 1987-91.

tretenimiento" y "cine de expresión", para que las recaudaciones del primer tipo de películas ayudaran a financiar obras más personales, críticas o "sociales" de Ayala y Olivera principalmente, que no siempre recuperaron los costos de producción en la boletería.

Sin embargo, y como se verá más adelante en el texto, el propósito del análisis no privilegia una dicotomía artística ni económica, sino que los filmes se comentan desde la perspectiva común de brindar aportes variados para una mejor comprensión de la Argentina. El reflejo o la refracción de la realidad (y la historia), y el filme como lente para examinar dicha realidad, fueron guías permanentes en la consideración de títulos representativos de un centenar de producciones de Aries desde 1958.

Nuevas fuentes, nuevas perspectivas

El estudio académico de la Argentina ha producido una abundante literatura que trata de explicar la llamada "paradoja argentina" de declinación económica contemporánea y períodos prolongados de inestabilidad política a través de una perspectiva que combina las ciencias sociales con la historia. En este contexto, la dimensión cultural se está convirtiendo cada vez más en centro de investigación y análisis, y dentro de la misma hay que incluir los aportes de la cultura popular.

Los últimos años han sido fecundos en obras con sentido multidisciplinario o interdisciplinario que han enriquecido los modos de considerar a la Argentina, pasando de las estructuras a las ideologías, *mentalités* y valores.[7] Las mismas contribuyen a elaborar una visión más matizada, me-

[7] Un ejemplo excelente es Rodolfo A. Borello, *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa Hispanic Studies 8, Ottawa, Dovehouse Editions, 1991.

nos dogmática y menos reduccionista del país en zonas como la permanente tensión entre tendencias autoritarias y democráticas en los niveles institucional, societal e individual.

Un tema prometedor de investigación está dado por las relaciones entre la historia y la política, por una parte, y por la otra el cine argentino. Esta posición reconoce las estimulantes influencias de Marc Ferro,[8] particularmente en los espacios grises de intersección entre el cine y la historia, y el empleo de filmes como documentos valiosos para el historiador —al cual debería agregarse, obviamente, el científico social—, un punto no siempre popular entre investigadores tradicionalistas.

La clasificación propuesta por Ferro, especialista francés en historia soviética/rusa, de filmes como *fuentes* o como *agentes* de la historia, es muy útil. Los filmes como fuentes no sólo pueden informarnos sobre los aspectos superficiales de una época concreta —filmación en exteriores, cuidadosas reconstrucciones en decorados y vestuarios—, sino también iluminar pautas ideológicas, actitudes sociales, valores y creencias. Los filmes como agentes de la historia pueden eventualmente contribuir a modelar sus opciones, cuando ofrecen al espectador una elección entre amigos y enemigos —filmes de propaganda, de guerra—, o interpretan/comentan sobre acontecimientos pasados o presentes desde perspectivas críticas.

Pero las posibilidades de análisis no terminan aquí. Ferro sugiere la importancia de estudiar las recepciones acordadas a filmes específicos y sus condiciones de producción para vincularlas con la historia y la ideología: esto es sumamente apropiado en el caso de películas alegóricas o metafóricas realizadas bajo regímenes represivos. Además, el historiador francés postula la "lectura histórica de un filme"

[8] En *Cinema and History*, Detroit, Wayne State University Press, 1988.

a la vez que la "lectura cinematográfica de la historia": muchos cineastas contemporáneos, en el campo argumental o fuera de él, han empleado la memoria popular y las tradiciones orales "para devolver a la sociedad una historia de la cual ha sido privada por la institución de la Historia".[9]

El enfoque que adopto sobre largometrajes comerciales no considera otros temas complementarios como el Nuevo Cine Latinoamericano, que incluye documentales y obras militantes de *agit-prop*.[10] El especialista K.R.M. Short coincide con destacar que los historiadores dedican cada vez mayores energías intelectuales a estudiar la industria cinematográfica y sus productos, y que los historiadores culturales, políticos y sociales tienden a tratar dichos largometrajes comerciales "como una fuente de información potencialmente importante para añadir a sus fuentes tradicionales".[11] Y una excelente colección de ensayos, que ilustra las relaciones entre la historia social y cultural y el cine en general, ejemplifica el rigor técnico y la variedad de metodologías susceptibles de aplicarse a este campo de trabajo.[12]

En las páginas que siguen, mediante el análisis de textos fílmicos y contextos variados, será posible ver cómo los científicos sociales se benefician con la incorporación de filmes como fuentes, o con el análisis crítico de películas que presentan una visión particular sobre la sociedad o la historia. Por ejemplo, los economistas que trabajan sobre la dictadura militar argentina entre 1976 y 1982 encontrarán

[9] Ferro, *Cinema and History*, 20.

[10] Cfr. Julianne Burton, *Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Austin, University of Texas Press, 1986; y *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990.

[11] K.R.M. Short, comp., *Feature Films as History*, Londres, Croom Helm, 1981, 30.

[12] Robert Sklar y Charles Musser, comps., *Resisting Images: Essays on Cinema and History*, Filadelfia, Temple University Press, 1990.

una fuente adicional en el filme *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), comedia de costumbres que reflejó, y comentó sobre, el impacto de esas políticas económicas sobre grupos de clase media baja. Los sociólogos interesados en actitudes populares sobre relaciones hombre-mujer, los triunfos y logros conseguidos por el propio esfuerzo o los contactos personales, el trabajo, el ocio, etc., podrán agregar a sus encuestas y sondeos la compulsa cuidadosa de muchas comedias cinematográficas de Aries —sólo en apariencia superficiales— filmadas bajo los más diversos regímenes políticos. Y los politólogos, que están descubriendo otras fuentes de investigación en teoría política, como la ópera y la arquitectura,[13] ampliarán su comprensión del autoritarismo, el papel de las Fuerzas Armadas o los conflictos dentro del peronismo de los años setenta estudiando, respectivamente, *El jefe* (Fernando Ayala), *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera) y *No habrá más penas ni olvido* (Olivera, 1983).

Peronismo, política y cine sobre el cine

Desde el mirador de los noventa, los tres primeros filmes de Aries aparecen como bastante representativos de las tendencias que la empresa profundizaría durante más de tres décadas. Ellos son *El jefe* (1958), *El candidato* (1959) y *Sábado a la noche, cine* (1960).

El jefe, por un lado, es una de las obras fundadoras de lo que se llamó en su época nuevo cine argentino, y, por el otro, es la primera colaboración entre el escritor David Viñas y Fernando Ayala en un género parcialmente testimonial, algo crítico, que alude a problemas de la realidad inmediata. Este filme, y otros pocos como *La casa del ángel*

[13] Véase *International Political Science Review*, 12, 2, abril 1991 (número dedicado a "Teoría política por otros medios").

(Leopoldo Torre Nilsson, 1957), merecen una relectura crítica para ayudar a entender las reacciones sobre el peronismo hacia fines de los años cincuenta, y también otros tipos de relaciones autoritarias entre líderes y seguidores en la sociedad argentina, y el reiterado tema de la gratificación inmediata y las soluciones mágicas que nunca llegan, al menos para grandes sectores de la población.

De *El jefe* se recuerda sobre todo su carácter metafórico respecto al caudillo Juan Perón y las "masas disponibles" definidas por Gino Germani y otros sociólogos.[14] De acuerdo con Ayala, luego de su encuentro con Viñas en casa de Torre Nilsson y Beatriz Guido, surgió la idea de colaborar en un filme: sobre un cuento de Viñas, éste y Ayala escribieron el libro cinematográfico. El cuento se filiaba a una colección primero llamada *Paso a los héroes y otros cuentos de la década absurda*, finalmente publicada en 1964 como *Las malas costumbres*.[15]

El tema de *El jefe* es sencillo. De modo a veces simbólico, a veces lineal, se narra la historia de una barra dirigida por Alberto de Mendoza —el personaje afirma que su nombre, Berger, suena mejor y es más masculino que Vergez, en una secuencia sugestiva por su contexto verbal sexual— y sus cinco secuaces, especie de muestrario de la estratificación social argentina en cuanto a la coalición multiclasista dominada por Perón. Cada seguidor —producto según Ayala de la división del personaje original Cirulli en va-

[14] Gino Germani, *Política y sociedad en una época de transición: De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Paidós, 1962.

[15] El primer título se indica en la publicación de "Condenar a uno", cuento de David Viñas, *Revista de Derecho y Ciencias Sociales*, suplemento literario dirigido por Manuel Antín, Centro de Derecho y Ciencias Sociales, III, 5, invierno 1957, 35-39; *Las malas costumbres* fue publicado por Editorial Jamcana en 1964, aunque la fecha de edición figura como 1963. El mejor análisis literario-sociológico de este texto es Rodolfo Borello, "Historia y novela. Viñas: *Las malas costumbres*", *Ottawa Hispánica*, University of Ottawa, 4, 1982, 1-25.

rios— esquematiza ciertas razones por las cuales las masas —o las barras— siguen a sus líderes, a los hombres de acción, a los dominadores. Así, Leonardo Favio es el hijo de un abogado de la vieja escuela —en la casona familiar todavía quedan cuadros de Prilidiano Pueyrredón para vender en momentos de apuro, ya que la estancia está hipotecada—; Duilio Marzio es el escritor a destajo casado con Violeta Antier y pronto a ser padre; Héctor Rivera es el Gardelito de barrio, personaje que reaparecerá en los dos filmes siguientes de Aries; Luis Tasca, el infantil y obsecuente Cirulli; y Emilio Alfaro, el último desvaído integrante de la barra.

El aspecto hedónico del filme y su protagonista, delineado muy bien por de Mendoza y subrayado por el tema musical entonces popular de Rodolfo Sciammarella ("Por cuatro días locos/ que vamos a vivir/ por cuatro días locos/ te tenés que divertir"), se dibuja en las dos primeras estafas que orquesta el jefe Berger: venta de lotes inexistentes en remate, obvia metáfora del líder político que promete lo que ya sabe no va a cumplir; y venta mañosa de departamentos, que cubren lo rural y lo urbano. Las anécdotas iniciales apuntan al fuerte componente de crítica moral de *El jefe*, reforzado incluso por la empresa más importante que acomete Berger: la producción y difusión de la revista pornográfica *Medianoche*, que es visualizada como la conquista del centro de la ciudad y sus instituciones. Los paralelos históricos con la realidad y la mitología del peronismo, a partir del 17 de octubre de 1945, son evidentes. Ya hay vacilaciones —el escritor quiere quedarse con las "manos limpias", y trata de no comercializar su profesión— y racionalizaciones —el hijo del oligarca admira al jefe porque la *gente blanda* lo carga— entre los partidarios de Berger. Mientras tanto, éste viene mostrando dos características básicas: la tendencia a hacer castigar a traidores y rivales en forma humillante no exenta de resonancias sexuales, primero a un ex acólito, y luego al personaje de Ignacio Qui-

rós, su rival por los favores de una mujer ("No me gusta que me desobedezcan"); y el énfasis en vivir el momento: hay que "chapar", "el pasado está liquidado," etcétera.

El *fait divers* de la muerte accidental de una mujer a manos de Berger, en la casilla ribereña donde solía reunirse la barra, había iniciado *El jefe*: un *flashback* narraba la historia principal, y la última secuencia se desarrollaba en una seccional de policía donde se investiga la muerte de la mujer. Los defectos de Berger se acumulan. No sólo la cobardía —huyó del lugar del hecho— sino la delación cuando intenta implicar a Leonardo Favio. Ignacio Quirós, como *deus ex machina*, aparece para acusar a Berger, cuyo atractivo se desmorona.

El final trata de combinar dos temas caros a Viñas, como lo demuestra su obra literaria posterior:[16] las razones que mueven a los hombres para seguir las órdenes de otros hombres —la reflexión del oficial de policía en *El jefe* se refiere a un aspecto clave: "Todos le tenían miedo"—; y la advertencia de que no hay soluciones inmediatas sino que la libertad relativa de acción y la responsabilidad, incluso el compromiso sartreano, deben asumirse, con todos los riesgos que implican para las decisiones diarias. En tono menor si se quiere, *El jefe* termina con un *eterno retorno* interesante, ya que Ignacio Quirós recluta a tres de los ex seguidores de Berger —Cirulli y Gardelito, los personajes más sencillos, serán de esa partida—, en tanto que el escritor y el retoño de una oligarquía en decadencia, significativamente, eligen otro camino,

En la época de su estreno, *El jefe* se vio genéricamente como una crítica antiperonista/no peronista contra ciertos aspectos del *régimen depuesto* en 1955. Para esa fecha, sin em-

16 Por ejemplo, el arco de novelas que va desde *Los dueños de la tierra* (1958) a *Cuerpo a cuerpo* (1979) con su panorama crítico de militares y militarismo; y *Jauría* (1974) con su muerte del jefe-padre, coetánea de la de Juan Perón, el 1º de julio de dicho año.

bargo, ya se advertían otras reevaluaciones y reivindicaciones del sistema peronista, privilegiando el costado de masas del movimiento, el apoyo de un gran sector de la clase obrera y las fundamentales reformas sociales llevadas a la práctica.[17]

El candidato, estrenada durante la presidencia de Arturo Frondizi, se ubica en un universo de ficción con claras resonancias domésticas para el público de esos tiempos: la vieja y la nueva política; el "candidato del pueblo" Bazán eufónicamente remite a Perón, cuando se escucha la rítmica entonación de su nombre por fieles partidarios; los aspectos más anécdoticos del llamado populismo; los conflictos generacionales transpuestos en clave política; y la manipulación de límites de distritos electorales para favorecer el triunfo de determinados candidatos.[18]

Esta segunda colaboración creativa del escritor Viñas y el director Ayala, basada en una obra teatral de aquél que interesó a Ayala, anticipa en su nudo dramático temas muy caros a David Viñas, como los de *Lisandro*, muchos años después: Mariano Torres Ahumada, un político profesional con principios, protagonista de *El candidato*, renunció a una importante candidatura en 1935, en plena época de fraude y privilegio, como definió José Luis Romero.

Esa actitud moral del pasado es presentada como opuesta al pragmatismo y oportunismo de la política actual, sobre todo en sus trastiendas de comité. Para 1959 ya era visible el desencanto de muchos intelectuales de clase media y pequeña burguesía con las realidades del poder ejercido por el Presidente Frondizi, ex candidato *intransigente*

[17] Como Juan José Hernández Arregui, *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*, Hachea, 1960; y Jorge Abelardo Ramos, *Revolución y contrarrevolución en la Argentina (Las masas en nuestra historia)*, 2a. ed., La Reja, 1961.

[18] Sobre el *gerrymander* peronista en circunscripciones de la Capital Federal hacia 1954, véase Alberto Ciria, *Política y cultura popular: La Argentina peronista 1946-1955*, Ediciones de la Flor, 1983, 178-180.

y progresista, sin que todavía decidieran volcarse al peronismo, al que cuestionaban por su vertiente "demagógica" y manipulativa de las masas adictas. Esta tensión política otorga a *El candidato* un interés más permanente para el análisis (las recaudaciones fueron mucho menores que las de *El jefe* en 1958).

El candidato es la historia de un político retirado, médico de profesión, interpretado por el actor uruguayo Alberto Candeau con justas dosis de teatralidad y retórica. Sobrellevando el peso de una actitud principista que veinte años atrás lo llevó a declinar la candidatura a diputado por un partido —en el filme— vagamente conservador y con dirigentes corruptos, el Partido Republicano, el doctor Torres Ahumada vive modesta y dignamente. Su esposa Mercedes (Iris Marga) se dedica a organizar reuniones de canasta junto a un hermano solterón y *bon viveur* para aumentar los ingresos familiares.

El grupo se completa con el hijo del matrimonio Torres Ahumada, Ernesto (Duilio Marzio), que desea avanzar sin escrúpulos en las estructuras del Partido Republicano como representante del sector juvenil; Isabel (Olga Zubarry), su esposa, aparentemente resignada a una convivencia sin entusiasmos; y Horacio (Alfredo Alcón), hermano de Ernesto, un idealista estudiante de medicina.

Ernesto, en maquinaciones secretas con un caudillo de sección, ofrece como carta de triunfo para la próxima elección de diputados nacionales a su propio padre, don Mariano, de cuya campaña se convertirá en director. Mariano Torres Ahumada es hombre moderado y con prestigio, cree en los valores del "patriotismo, tradición y cultura", pero necesita modernizar su imagen pública, tarea que asume Ernesto.[19] El filme tiene referencias episódicas al voto fe-

19 Compárese este precursor tratamiento del tema con filmes norteamericanos como *El candidato* [*The Candidate*] (Michael Ritchie, 1972) y *Poder* [*Power*] (Sidney Lumet, 1986).

menino, a los repartos de colchones por el rival Bazán en una villa miseria del Bajo Belgrano en lugar de las vagas promesas preelectorales de don Mariano, y a la disyuntiva que enfrentan Horacio y su padre: luego del parto de un niño en dicha villa, ambos reflexionan de modo distinto. El viejo médico se manifiesta a favor de educar al soberano, mientras Horacio —que entrevé una política que "sea algo más que un negocio"— dice que lo primero que se debe hacer es construir un dispensario en el Bajo Belgrano.

Paralelamente, el ambicioso Ernesto llega a chantajear a su padre —en el fondo "no somos tan distintos", dice—, quien se resigna al hecho consumado cuando el puntero de comité le explica un borroso desfalco filial, y termina comprometiéndolo a su servicio personal para el futuro.

Las elecciones en el Bajo y el Alto Belgrano, unidos y compensados en sufragios gracias a los nuevos límites de los distritos electorales, son muy peleadas. Primero va en ventaja Torres Ahumada; aconsejado por Horacio que lo insta a renunciar otra vez, el político confiesa al grupo íntimo los alcances del "sucio arreglo" entre Ernesto y el caudillo de barrio, y salva su conciencia. Pero los votos populares del Bajo superan con creces a los del Alto, y al fin gana Bazán: sus partidarios desfilan haciendo sonar bombos —de claros ecos peronistas en la realidad— y gritando: "Bazán, Bazán" y "A la lata, al latero/ Bazán salió primero".

Don Mariano es testigo de los caminos diversos de sus hijos. Ernesto es responsable de un incendio en la casa familiar, cuando no consigue hacer desaparecer ciertos documentos comprometedores. A esa inesperada purificación por el fuego, se agrega la decisión de Isabel de quedarse con el más débil, cual nueva *Cándida* de Shaw. Para Horacio, "Buenos Aires es inaguantable," y se apresta a viajar al interior, quizás a Formosa, mientras don Mariano observa: "Él sabe dónde va".[20]

[20] El viaje "al Interior" por oposición a la ciudad-devoradora

El candidato puede leerse, a más de treinta años de su estreno, como un interesante aporte a los temas relacionados con la política tradicional en la Argentina, sobre todo con referencia a la dicotomía imagen/realidad de los candidatos, donde sus observaciones son sumamente acertadas.

La tercera producción de Aries, *Sábado a la noche, cine*, fue una ambiciosa e irregular muestra de la diversidad de enfoques de la empresa hacia 1960. Filme en episodios de muy despareja calidad, *Sábado* es precursora olvidada de muchos títulos internacionales que exploraron cinematográficamente los problemas del cine como industria del espectáculo, las relaciones entre los productos fílmicos y sus públicos, los mecanismos de proyección-identificación de los espectadores, etc., pero sin las refinadas vueltas de tuerca argumentales de *La noche americana* [*La nuit américaine*] (François Truffaut, 1973) o *La rosa púrpura del Cairo* [*The Purple Rose of Cairo*] (Woody Allen, 1985), distribuida esta última película por Aries, en su momento, en la Argentina.

El filme dirigido por Ayala —el guión perteneció al humorista Rodolfo M. Taboada sobre una idea original de David Viñas, cuya perspectiva crítica y menos frívola hoy lamenta haber abandonado el mismo Ayala en busca de un éxito comercial que no se logró— cuenta cinco historias con montajes paralelos, y de entrada la secuencia de animación nos ubica como testigos de una cabalgata que va desde las escalinatas de Odessa de Eisenstein hasta el sistema cinemascope, pasando por Chaplin, Al Jolson y las películas del Oeste.

En el Buenos Aires del sesenta, una de las historias cuenta cómo la afición maniática al cine de Luis Tasca lo lleva al abandono emocional de su mujer (la actriz brasile-

---

Buenos Aires, como salvación ética, personal y hasta laboral, aparece en la narrativa argentina de esos tiempos: por ejemplo, el final de *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato.

ña Odette Lara), que preferiría pasar el fin de semana en el campo antes que ver *El centauro de Oklahoma* en el cine Gran Rex.[21] La esposa, cuyas propias fantasías la acercan al cine romántico, vacila en viajar a Chile donde la espera un antiguo y sincero admirador que le pide lleve un gran ramo de rosas en el avión, símbolo del paraíso de amor que el hombre le promete para el futuro.

Mientras tanto, Tasca no puede comunicarse telefónicamente con su mujer, y decide disfrutar solo del filme de cowboys, y "se ve" como el mismísimo centauro de Oklahoma, en escenas que caricaturizan al género del *western*: los intérpretes hablan en inglés (con subtítulos en castellano), Tasca el justiciero se enfrenta con el jugador fullero de turno y gana la admiración de la cantante del *saloon*, pero este héroe prefiere seguir librando de bandidos al Oeste, y se aleja por el camino solitario.

El avión en que Odette Lara viajaba a Chile vuelve a Ezeiza debido al mal tiempo. La mujer tiene su oportunidad decisiva: en uno de esos cambios de opinión y de mentalidad, conductas casi equivalentes a la conversión religiosa a que nos acostumbró Hollywood —y luego la televisión norteamericana—, la esposa de Tasca decide volver a la casita suburbana. A poco regresa éste del cine, y la vida rutinaria del matrimonio habrá de continuar. Apenas se insinúa la posibilidad de que Odette Lara no quiera de verdad a su pareja, y que sólo soporta con estoicismo las rutinas de una relación mecánica.

La segunda historia, también típica de las fórmulas de Hollywood exportadas a cinematografías periféricas, se centra en Gilda Lousek, empleada en una agencia de viajes e hija de una familia de clase media baja, integrada por la

21 A principios de los noventa, parecían muy lejanas las secuencias de Ayala mostrando largas colas de público para ver cine (incluido el argentino) en Corrientes y Lavalle, clásico rito de aquellos "sábados a la noche" previos a la difusión masiva de la televisión.

sufrida María Luisa Robledo, un padre al que no le gusta el cine pero sí el póker y las carreras de caballos, y un hermano menor. La trama es liviana, pero con ciertos aspectos tipificantes de su época: hay referencias a estrenos nacionales en el Ópera, como *Eterno amor*,[22] donde concurre Lousek invitada por un cliente; a la revista semanal *Radiolandia* y sus "chimentos del ambiente"; y sobre todo a la presencia de la televisión en el hogar: en los respiros que Robledo se da en sus abrumadoras tareas domésticas, Ángel Cárdenas les canta a las madres típicas, Guillermo Brizuela Méndez —popular figura de esos tiempos— alaba las virtudes de los lavarropas Lavabien, y la madre apaga el televisor...

Como en el cine, sobre todo el de factura o inspiración hollywoodenses, el estudiante de odontología Domingo Alzugaray (hijo de un taxista) empieza a enamorarse de la empleada, que por su parte sueña en casarse con un millonario buen mozo. Pero los verdaderos sentimientos de Lousek se definen, precisamente, cuando ella ve *Eterno amor*: su imaginación proyecta e identifica a la pareja porteña de la empleada y el estudiante con los personajes de fantasía, y así los jóvenes enamorados se encaminan al *happy end*. Robledo cierra el episodio cuando intenta una "fuga" en avión a Mendoza para llamar la atención sobre su cuasi-esclavitud doméstica, con el tiempo necesario para recibir de manos de Odette Lara (véase el episodio anterior), en el aeropuerto, el simbólico ramo de rosas cuando ésta decide regresar al hogar.

Los tres sketches restantes están menos elaborados y resultan demasiado esquemáticos. Los adolescentes —el hermano de Gilda Lousek y dos amigos— buscan diversión

22 Mirtha Legrand y Duilio Marzio son los protagonistas del filme-dentro-del-filme que refleja el conocido género inspirado en la opereta vienesa: la baronesa y el teniente de húsares que se enamoran.

el sábado a la noche, en una forma que desde la atalaya de los años noventa parece, si no inocente, al menos ingenua (los adolescentes contemporáneos tienen la palabra). El trío pasea por Corrientes, los muchachos envidian a las parejas de enamorados, no pueden entrar al Florida, cine-teatro picaresco de los cincuenta, por carecer de *documentos*, y recalan en el cine Real, especializado en dibujos animados, para terminar su inocente farra en una función de trasnoche.

El mismo cine Real, en *Sábado a la noche, cine*, es escenario de un modesto milagro urbano, casi a la manera de Frank Capra: la prostituta callejera Aída Luz, mientras descansa viendo dibujos animados y gracias al oportuno techo corredizo de la sala, recibe la sorpresa de un rollo de billetes que cae en su falda, perdido por un ladrón que se tirotea con la Policía Federal en la azotea del edificio, otro género de Hollywood que *Sábado* cita. Y otra conversión temporaria: Aída Luz ("Te portaste, San Judas") se demaquilla en el baño del cine; ya no es quien era, al menos por esa noche.

El último episodio es una viñeta que interpretan el muchachón Héctor Rivera y su amiga Chela Ruiz, entre otros, cuando deciden ir en camión al cine de barrio —el Rex— para volver a emocionarse con alguna película de Carlos Gardel. A través de sus diversos temas y sus (auto)referencias a la Argentina de los años sesenta, *Sábado* aparece como un interesante documento para el estudio de los sectores medios en él reflejados, y que también fueron por largo tiempo fieles espectadores de lo que solía llamarse cine nacional.

Entretenimientos varios

Hotel alojamiento (1966) es un filme de entretenimiento realizado por Fernando Ayala y producido por Héctor

Olivera, que resultó sumamente importante para el futuro económico de Aries: se estrenó en Mar del Plata en el verano de 1966, duró 22 semanas en el cine Trocadero y llegó a exhibirse en más de 40 salas de barrio en la Capital Federal. Ayala sintetizó: "No solamente pagamos todas las deudas sino que nos quedó plata para seguir trabajando"; y Olivera, años después de dicho estreno, apuntó: "A partir de *Hotel alojamiento*, Aries comenzó a alternar películas de mayor pretensión temática con aquellas que son un mero entretenimiento y tienen mayor difusión popular, con lo cual se superó el momento difícil".[23]

Con respecto al género de entretenimiento en su sentido más amplio, Ayala también ha comentado: "Creo que a veces el cine de entretenimiento puede tener el día de mañana para un sociólogo más valor que una película hecha en serio, porque es una mostración de una serie de características de una sociedad". Estas palabras parecen ajustarse particularmente a los ejemplos de *Hotel* y su *remake, Abierto día y noche* (1981), y a muchas otras producciones de Aries.[24]

Hotel alojamiento refleja y comenta, a veces superficialmente, muchos ejemplos de hipocresía en la sociedad, costumbres y estereotipos sexuales y eróticos, incluyendo el machismo y la visión masculina de la mujer como simple objeto de gratificación sexual, que por lo común se relacionan con el comportamiento y expectativas de individuos pertenecientes a la clase media baja.

Durante la presidencia tolerante del civil Arturo Illia (1963-66), se empezó a aplicar un nuevo reglamento municipal en la ciudad de Buenos Aires, que no sólo era detalla-

23 Ayala, entrevistas 1987-1991; Héctor Olivera, declaraciones en *La Semana*, VI, 269, 24 de diciembre de 1981, 57.

24 Ayala, entrevistas 1987-1991. La película que inició esta serie de producciones de parecida temática fue *La cigarra no es un bicho* (Daniel Tinayre, 1963).

dísimo sino involuntariamente lleno de posibilidades para la comedia picaresca, como la coexistencia en los hoteles de residentes permanentes, casi todos hombres, junto a habitaciones que se alquilaban por horas a las parejas. Olivera tuvo la idea de producir un filme con este tema, basado luego en un informe del periodista Horacio de Dios sobre el cual trabajó el guión el humorista Gius (Augusto Giustozzi).

Hotel se inicia con un narrador que en tono seudosociológico comenta distintos aspectos de la mencionada reglamentación municipal: se estima que en Buenos Aires hay dos camas por habitante, en los establecimientos regidos por las nuevas normas se permite el ingreso de parejas sin documentos ("los turistas sin valijas"), pero los hoteles no deben anunciar públicamente este tipo de servicios al frente de los edificios. Actores y actrices muy populares en la época interpretaron sketches desparejos. Carece de interés a la distancia el recuento pormenorizado de las anécdotas: mi propósito acá es señalar aspectos temáticos en *Hotel* que poseen un interés no meramente circunstancial, en relación con el contexto sociocultural del filme.

Por ejemplo: desconociendo las características del hotel, un matrimonio provinciano se aloja en el establecimiento; la mujer da a luz un varón con la ayuda espontánea y maternal de cuatro *minas de la farra*, que se niegan a acostarse esa madrugada con cuatro "bachilleres del 35", que pretendían culminar con el sexo ocasional la tradicional noche de cantina y bebidas. El tema de la prostituta fundamentalmente de buen corazón ya figuraba en uno de los episodios de *Sábado a la noche, cine*.

En otro sketch interesante por la inversión de roles sexuales, la compañera de un pintoresco fugitivo de la ley es quien inicia, lleva adelante y culmina la relación sexual, ante la resistencia pronto vencida del hombre. Otros episodios proponen la interrupción de la intimidad buscada por una pareja de estudiantes en el hotel, a cargo de los padres

del muchacho; el cambio de parejas entre matrimonios burgueses; las satisfactorias relaciones sexuales entre la joven "bloqueada" y snob de Barrio Norte y el simpático taxista, versión caricaturesca de la conciliación de clases; el adulterio matinal de un ama de casa que primero va sola a la feria y luego al hotel con su amigo; un triángulo amoroso que deja mal parado a uno de sus vértices, precisamente el "macho" tanguero interpretado por Jorge Sobral; y el regocijante dúo (Nathan Pinzón y Diana Maggi) de un falso refinado que busca incentivos para su libido —sonidos eróticos, incienso— hasta que la paciente *mina piola* lo acostumbra a la naturalidad de los instintos con el básico agregado canoro de Gardel como música de fondo.

Dentro del género de entretenimiento masivo, *Hotel alojamiento* ofrece interesantes perspectivas de análisis: su intertextualidad con otros filmes similares permite la comparación concreta con *Abierto día y noche*, también realizado por Ayala.

Esta *remake* de *Hotel*, que no alcanzó el éxito económico del original, permite sugerir que, en buena medida, la naturaleza había imitado al arte durante los quince años que van desde 1966 a 1981.

Esto puede advertirse en la liberalización de las costumbres sexuales de los porteños, y también en la frecuentación de la temática erótico-sexual en otros filmes argentinos y extranjeros, pese a las impredecibles censuras de un Miguel P. Tato en la época. Lo que resultaba novedoso —si no en los hechos al menos en la mostración pública de los mismos— en la década del sesenta, había pasado a ser moneda corriente en la televisión, el teatro comercial y el cine: véase un solo ejemplo, el de las carreras de Alberto Olmedo y Jorge Porcel dentro y fuera de Aries.

Los cambios introducidos en los episodios originales de *Hotel alojamiento* para *Abierto día y noche* obedecieron, además de a la necesidad de actualizar anécdotas, a logísticas de producción: las posibilidades del mercado lati-

noamericano —participación financiera de un productor español radicado en México— llevaron a modificar o incluso a agregar algunos sketches en las copias exhibidas fuera de la Argentina. Ciertas transformaciones son obvias. Hay más automóviles y garajes discretos: el parque automotor creció en esos años, y los hoteles alojamiento se adaptaron a la situación, como ejemplifica otro filme de Ayala, *La gran ruta* (1971). Las modas no son las mismas, y los cuatro amigos que buscaban una noche de diversión son reemplazados por cuatro congresistas de paso por Buenos Aires e interpretados por actores de Chile, Perú, México y Venezuela, etc. Por encima de los detalles, un crítico del estreno de *Abierto día y noche* apuntó, sobre las relaciones —ya aludidas— entre sociedad y producto cinematográfico, que el filme "puede equipararse al espectáculo que suele brindarse en los teatros de revistas, tal vez con mucho más recato que el que se puede encontrar en dichos escenarios".[25] Pero este filme derivativo puede ser analizado como ejemplo temprano de la creciente internacionalización de la industria del cine, a pesar de que el caso concreto de *Abierto día y noche* fue un fracaso en la boletería.

Siempre dentro del llamado cine de entretenimiento, las once *comedias picarescas* de Aries —designación oficial de estos filmes por la empresa— donde actuaron Jorge Porcel y Alberto Olmedo (1934-1988) constituyen los ejemplos más difundidos pero rara vez estudiados desde la perspectiva de las ciencias sociales. Ambos cómicos se especializaron en la vulgaridad y el exceso, y protagonizaron separadamente otras películas de Aries con buenos réditos económicos en países latinoamericanos como Venezuela.[26]

[25] Osvaldo Tarelli, "Algo más de recato", *El Cronista Comercial*, 28 de diciembre de 1981.

[26] Sobre el interés de algunos intelectuales por un Alberto Olmedo improvisador y transgresor como astro de la televisión, véase Oscar Landi y Luis A. Quevedo, *Para ver a Olmedo*, CEDES, 1988. En el

Este sector de la producción de Aries ha sido ignorado o tratado a la ligera cuando se escribe sobre cine argentino. Pero a la luz de trabajos recientes sobre cultura popular, como los publicados en *Studies in Latin American Popular Culture*, es posible sugerir que un análisis crítico sobre los contenidos de esas y otras películas similares brindará al investigador una fuente bastante inexplorada pero sumamente significativa sobre relaciones entre hombres y mujeres en la Argentina, incluyendo tópicos como "la permanente relación entre el dinero y la actividad sexual",[27] repetido hasta el cansancio en las comedias de Porcel y Olmedo.

Un solo ejemplo del método propuesto bastará. *A los cirujanos se les va la mano* (Hugo Sofovich, 1980) fue filmada bajo la dictadura militar que predicaba un evangelio de libertad empresaria, moralidad tradicional y "valores occidentales y cristianos", pero que también fomentó la dedicación frecuente de muchos argentinos a la especulación financiera como modo de vida. En este filme, Olmedo y Porcel aparecen como el habitual dúo de incompetentes en un hospital, una especie de Abbott y Costello hipersexuados. Son camilleros que tratan de acostarse con las enfermeras jóvenes, y se burlan de la autoridad de la caba enfermera (por supuesto de edad madura y fea). Porcel y Olmedo pretenden ser cirujanos y, sucesivamente, ridiculizan a los homosexuales, se visten de mujer, suministran sangre falsa, se burlan de dos víctimas de un serio accidente, y se dedican a seducir a dos médicas muy atractivas que visten como coristas. El episodio crucial, que no es excepcional en la serie de comedias picarescas, muestra a Olmedo atendiendo la llamada telefónica de emergencia de una joven que denuncia el intento de violación por parte de su tío

---

texto se considera a Olmedo como actor de cine en un contexto ideológico-sociológico.

[27] Osvaldo Quiroga, "Cómo abandonar la pobreza, según Olmedo", *La Nación*, 29 de diciembre de 1987.

borracho. El camillero procede entonces a "reconstruir" el ataque, con abundante ingestión de bebidas, y termina imponiendo su voluntad sexual y de poder sobre la mujer.

Adaptaciones fieles

La fiaca (Fernando Ayala, 1968) continúa en cierta medida con la línea iniciada en 1961 con dos versiones —en inglés y en castellano— de *Huis clos/A puerta cerrada*, la obra teatral de Jean-Paul Sartre, esta vez con referencia a autores argentinos.

Ricardo Talesnik, junto con Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Ricardo Halac y Germán Rozenmacher, es un nombre representativo de la generación "del sesenta" que empezó a estrenar en Buenos Aires durante esa década, con buen éxito de crítica y público de clases medias. *La fiaca* es una pieza teatral en dos actos y seis cuadros que se conoció en 1967, con una situación básica de gran atractivo: Néstor Vignale, empleado de la firma Fiagroplast, decide quedarse en casa un lunes a la mañana pues no tiene ganas de trabajar. De este "sueño del pibe" puesto en práctica por un adulto con tendencia a la regresión a la infancia, como ocurre con otros personajes de Talesnik, surgen los conflictos escénicos, generalmente en dúos de personajes: Néstor-Marta, su esposa; Néstor-madre; Néstor-Peralta, un amigo de la oficina; Néstor-Jáuregui, representante del Departamento de Relaciones Humanas de Fiagroplast.

Marta se siente esclava de las tareas domésticas en el pequeño departamento que comparte con Néstor, recuerda que ella también trabaja en otra empresa durante la tarde, y tiende a rechazar las demandas sexuales del marido fuera de horarios tradicionales, o cuando la distensión del *dolce far niente* convierte a Néstor en insaciable amante. La mujer no sabe cómo enfrentar la insólita situación que le presenta Néstor al quedarse en casa, y sólo atina a tratar de

devolverlo a lo que ella considera la normalidad del trabajo diario y estable.

Llamada telefónicamente, la madre de Néstor llega de visita para declamar lugares comunes sobre el deber, el ejemplo de su marido que no faltó al trabajo durante treinta años, y constantemente trata al hijo de "nene" verbal y afectivamente, como negándose a aceptar la madurez de Néstor.

Luego llega Peralta, el empleado típico, y al principio no puede entender las razones que Néstor le da para explicar su ausencia de la oficina. Sin embargo, Peralta aprende pronto y el ejemplo de Néstor despierta sus fantasías de ser un gran bailarín y cantor: por lo pronto, los dos amigos se divierten jugando a los pistoleros, incluido un sabroso diálogo inspirado en los doblajes al español portorriqueño de las series televisivas norteamericanas.[28]

A los diez días Jáuregui, el experto en relaciones humanas de la firma, visita a Néstor y recita su monólogo profesional: la empresa como *segundo hogar*, relaciones *más cálidas* entre empleados y patrones. Frente a frente, el técnico demuestra no estar preparado profesionalmente para entender la falta de ganas de trabajar que experimenta Néstor: éste llega a reconocer que "¡No voy a estar así toda la vida! Me imagino que algún día se me pasará la fiaca"(95), acaso como indicando que en el fondo su rebeldía es apenas lúdica cuando no caprichosa.

Así las cosas, Marta abandona a Néstor en medio de una nueva ola de críticas y lamentos, acción que va a precipitar el fin de la pieza. Néstor reitera fabulaciones de independencia económica y rechazos retóricos a su condición de *empleado,*[29] mientras empieza a sumirse en un es-

28 Cfr. Ricardo Talesnik, *Teatro: La fiaca/Cien veces no debo*, Ottawa, Girol Books, 1980, 81-82. (Como en los casos siguientes, las citas textuales se indican en el cuerpo del capítulo mediante numerales arábigos entre paréntesis).

29 Véase el monólogo de Néstor (102-103) cuando busca empleo

tado depresivo complicado por la inanición, que es el fundamento dramático del último cuadro. De modo algo mecánico, los interlocutores previos reaparecen y dialogan con Néstor. Peralta le informa sobre lo que ocurre en la firma, y se contagia de la fiaca del amigo. También por Peralta nos enteramos de que Néstor empieza a ser noticia en los diarios, y Fiagroplast teme los efectos de relaciones públicas negativas que podría ocasionar una *huelga de hambre* exagerada por los medios informativos. Marta regresa al hogar; la madre de Néstor canta loas al hijo ahora famoso, y encabeza los esfuerzos por vestir y asear a Néstor, quien es tratado "como un bebé" (115, acotación escénica de Talesnik).

En esas circunstancias se hace presente como *deus ex machina* empresarial Balbiani, gerente general de la empresa, quien en tono amistoso se dirige al decaído empleado: la compañía lo necesita, y en prueba de ello el jefe le ofrece la mitad de un sandwich, que por fin Néstor devora. Talesnik es muy claro cuando apunta que el personaje "...con rabia, con dolor y humillación, lo toma y come ávidamente, entre lágrimas" (118).

Ante la desilusionada actitud de Peralta, quien sin embargo lo sigue, Néstor sale detrás de Balbiani en su regreso a Fiagroplast: "La otra mitad del sandwich está en la oficina", anuncia el gerente general (118), tarareando el recuerdo infantil de la Marcha de la Bandera.

La versión cinematográfica de *La fiaca* es extremadamente respetuosa del original: en algunos casos, Talesnik y Ayala se abren a otros ambientes para escapar al decorado único del departamento, por ejemplo cuando Néstor y Peralta deambulan por la ciudad o cuando el primero juega al fútbol en el potrero del barrio. No hay nuevos personajes

---

en los avisos clasificados ("Señor: trabaje por su cuenta, sin horarios, en tarea agradable y bien remunerada"). Esta temática es similar a la de Roberto Cossa en sus primeras obras a partir de *Nuestro fin de semana* (1964).

en el filme, salvo el muy episódico del médico de la compañía. La absorbente presencia del actor Norman Briski no sólo repite su triunfo teatral sino que a veces logra efectos plásticos acertados, como cuando se imagina probando distintas profesiones, desde albañil a catador de vinos.

Como en las tablas, *La fiaca* en cine subraya la idea de independencia económica con que Néstor sueña despierto. Ambos textos le atribuyen idéntica observación: "Yo me mando y me obedezco" (53). También coinciden en la regresión a la infancia del protagonista, y en una caracterización bastante negativa de los personajes femeninos.

El final del filme carece del tono agridulce del original. Néstor, eventualmente, vuelve a sentar cabeza, como lo desean fervorosamente su mujer (Norma Aleandro) y su madre, y prepara el despertador para las siete de la mañana del día siguiente. Volverá a Fiagroplast, en otro eterno retorno argumental.

La adaptación de *La fiaca* es, pues, claro ejemplo de fidelidad a la pieza teatral, que en forma metafórica pero a veces en exceso mecánica trataba un tema afín al público de Aries en esa época. Después de todo, Talesnik indica al pasar que Néstor, Marta, Peralta y el especialista en Relaciones Humanas Jáuregui pertenecen a "la misma capa social" (84, acotación escénica), o sea la clase media dependiente argentina en Buenos Aires y otros centros urbanos, que también proveía de espectadores a los teatros independientes y al nuevo cine comercial.

El muerto (Héctor Olivera, 1975) es una adaptación cinematográfica del cuento del mismo título de Jorge Luis Borges, intento de "cine de calidad" que Aries ha realizado, por ejemplo, con *Los viernes de la eternidad* (Olivera, 1980) sobre la novela de María Granata, o en 1990 con *El Evangelio según Marcos* (otro cuento de Borges filmado por Olivera, esta vez financiado por Televisión Española).[30]

30 Borges fue consultado sobre el libro cinematográfico de *El*

"El muerto" es un relato clásico del Borges maduro, donde el lector se entera en las primeras líneas de que el protagonista visible, Benjamín Otálora, murió de un balazo en Rio Grande do Sul.

Borges cuenta un "resumen" de hechos "hacia 1891" (33) de acuerdo con los cuales el muy joven Otálora, luego de matar a un rival en Buenos Aires, debe huir a Montevideo. Allí, por azar, salva la vida del poderoso Azevedo Bandeira, y comparte diversiones con unos troperos. Bandeira, que atiende sus negocios junto a "una clara y desdeñosa mujer de pelo colorado" (35), le ofrece trabajo al argentino.

Otálora pasa en menos de un año de compadre a gaucho en Tacuarembó, y sueña con progresar de tropero a contrabandista (el contrabando es, precisamente, el principal ramo de actividades de Bandeira). Después de otro año, Otálora vuelve a Montevideo para encontrar a su patrón más viejo y cansado, pero siempre acompañado por la fría pelirroja. Ya germina en la cabeza de Otálora el plan de reemplazar al patrón en el apero y en el lecho.

El "forastero agauchao" (37) se gana la amistad cómplice de Ulpiano Suárez, capanga de Azevedo Bandeira, mientras contrabandean por el interior. Otálora envidia el caballo y la mujer de su jefe, a quien desea eliminar: al fin conquista las posesiones de Bandeira, pero todavía lo reconoce nominalmente como patrón, "por una mezcla de rutina y de lástima". La historia termina la última noche de 1894, entre los festejos de los gauchos. Al empezar el nuevo año Bandeira fuerza a la mujer de pelo colorado a besar a Otálora a la vista de todos, mientras Ulpiano Suárez, "casi con

---

muerto, Juan Carlos Onetti fue asesor literario, pero el verdadero adaptador fue David Viñas (Estela Valverde, *David Viñas: En busca de una síntesis de la historia argentina*, Plus Ultra, 1989, 165). Cfr. Borges, "El muerto", en la colección de relatos *El Aleph*, Barcelona, Planeta, 1969, 31-39.

desdén" (39), lo mata de un balazo por orden de quien siempre había sido su verdadero jefe. Benjamín Otálora ya estaba muerto desde que empezó a trabajar como tropero para el poderoso contrabandista.

El filme de Olivera es lineal y no adelanta el desenlace, que pertenece a la temática del "cazador cazado", corriente tanto en el cine de Hollywood como en otras producciones de Aries.[31] Reemplaza las vastas enumeraciones borgeanas —tareas del gaucho, dormitorio de Bandeira— por una excelente fotografía de exteriores —Colonia y el campo uruguayo—, y es respetuoso del original. Los personajes, sobre todo el Bandeira del actor español Francisco Rabal, están más redondeados dramáticamente: la pelirroja se llama O'Reilly, tiene una historia más concreta y el espectador la ve haciendo el amor con Otálora.

Las peripecias del contrabando Brasil-Uruguay —el capanga afirma que "sin este comercio, la frontera moriría de hambre"— son expandidas por el libro cinematográfico hasta abarcar la guerra civil entre Blancos y Colorados, conflicto aprovechado por Bandeira para ganar dinero a dos puntas (un lejano antecedente puede verse en el gran filme mexicano *El compadre Mendoza* [Fernando de Fuentes, 1933]).

A poco de adaptar a Borges con fidelidad, Olivera y Roberto Cossa escribieron el guión de *La nona*, dirigida por el primero y estrenada en 1979, sobre la obra teatral del segundo que se conoció en 1977. El dramaturgo considera a *La nona* su producción más universal, y ha señalado que la adaptación al cine la hizo "más comedia que grotesco".[32]

[31] Desde *El juego más peligroso* [*The Most Dangerous Game*] (Ernest B. Shoedsack, 1932) a *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982).

[32] Entrevista con Roberto Cossa, 25 de agosto de 1984. El texto consultado de *La nona* en Cossa, *Teatro 2*, Ediciones de la Flor, 1989, 67-136.

La trama de *La nona,* y el personaje protagónico, son lo suficientemente conocidos como para detallar episodios de la obra original en dos actos, divididos en breves escenas mediante cambios en la iluminación.

El personaje central es una centenaria italiana, la nona de una familia típica del sainete, que siempre está comiendo sin saciarse. A partir de su estreno teatral, y por supuesto de la adaptación cinematográfica, el papel ha sido interpretado por actores: Ulises Dumont, Juan Carlos de Seta y Pepe Soriano, respectivamente. Cossa no atribuye demasiada importancia a este cambio de sexo, y tampoco se preocupa mucho por la simbología o polisemia de la nona-personaje.

La progresión lineal de *La nona* lleva a ésta a comerse —literalmente— todos los bienes y las propias personas de sus parientes. Es la contrapartida de las dulces abuelas de la inmigración: no sólo autoritaria con respecto a su hija Anyula, que quedó soltera, sino dominadora de los nietos Carmelo, con su puesto de verduras en la feria y el sueño de instalar un mercadito, y Chicho, un cabeza fresca y vago que se siente autor de tangos. La esposa de Carmelo, María, será la única fuera de la abuela que escapará a la tragedia familiar con otro viaje al interior del país (recuérdese, *supra,* el final de *El candidato*). Marta, la hija de Carmelo y María, termina en la prostitución sin afeites y la muerte; don Francisco, el propietario del quiosco a quien los parientes casan con la nona manipulando su codicia, se sume en una parálisis definitiva.

El tema de la insaciable abuela se mezcla con el del dinero —véase también la obra de Cossa *No hay que llorar*— y el del trabajo. Por un lado, Carmelo desciende social y económicamente en el inútil intento de mantener unida a la familia y dar de comer a la anciana, y pasa de acomodado puestero a vender flores los domingos para "hacer unas changas" (125), hasta que la muerte lo alcanza súbitamente. Chicho, por otro lado, practica la mendicidad empujando a

don Francisco en su sillón de ruedas, causa la muerte accidental de Anyula al querer envenenar a la nona, y al fin se suicida mientras la centenaria "sigue masticando" (136).

El estreno cinematográfico de *La nona*, en 1979, hizo reflexionar así al crítico Jorge Miguel Couselo: la película "...relativamente redescubre una realidad vulnerable donde el egoísmo, el exitismo, la abulia, la indiferencia, la complicidad y la prostitución tienen cabida, sin ser necesariamente excluyentes o dominantes".[33]

La versión de Olivera es fiel a la anécdota y a los personajes del original escénico. Con todo, puede señalarse una tensión o contraste no resuelto del todo en el filme entre la nona de Pepe Soriano, compuesta hacia adentro y sin desbordes, y Carmelo y Chicho, respectivamente encarnados por Osvaldo Terranova y Juan Carlos Altavista, que no logran escapar de sus experiencias más caricaturescas en teatro y sobre todo televisión.[34] En algunas modificaciones de detalle se pone de manifiesto la intención de airear situaciones o visualizar hechos que apenas se sugieren en el escenario: Chicho como inversionista para sus amigos —obvia referencia a la época de la "patria financiera"de la dictadura militar—; la abuela rechazada en el asilo de ancianos; el casamiento entre la nona y el rico quiosquero tiene lugar en el Registro Civil del juez Fernando Ayala.

Pero donde hay más cambios es respecto al destino final de algunos personajes en su tránsito del teatro al cine: si bien Anyula se envenena otra vez por accidente y Carmelo vuelve a desplomarse como abatido por un rayo, María se mata al caer por una trampa en lugar de ir a vivir con sus hermanas en Mendoza; Marta emigra a Puerto Rico

[33] Jorge Miguel Couselo, "Valiosa apertura temática", *Clarín*, 11 de mayo de 1979.

[34] Compárese la nona de Pepe Soriano con Mamá Rosa de Antonio Gasalla en *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985), filme adaptado de la obra teatral de Jacobo Langsner.

("Por lo menos voy a hacer lo que me gusta") y no muere en el hospital; y a Chicho se le cae la casa encima antes de pensar en suicidarse. Y, para terminar, la nona, que anda suelta por el barrio, es invitada a comer la torta en un cumpleaños infantil. ¿Indica esto que "los asesinos están entre nosotros" o que el símbolo de la nona destructora se torna algo confuso?

Las adaptaciones literario-dramáticas de Aries constituyen, tal como pudo apreciarse en esta sección, un campo de análisis atractivo para explorar las relaciones entre distintos medios de expresión a la vez que las vinculaciones entre éstos y el respectivo contorno sociopolítico.

Un filme maldito excepcional

Las venganzas de Beto Sánchez (1973), con libro de Talesnik y dirección de Olivera, es un filme especial en la producción total de Aries y en la del propio realizador. Un breve análisis textual e ideológico del mismo permitirá justificar esta opinión. (*Beto Sánchez* se rodó a fines de 1972, bajo el gobierno militar del general Alejandro A. Lanusse, y se estrenó poco antes del retorno de Perón al poder, el 23 de agosto de 1973: ni críticos ni espectadores le tributaron apoyo, preocupados quizás por una realidad mucho más urgente.)

La película es una serie de episodios protagonizados por Alberto (Beto) Sánchez, porteño nacido en Colegiales hace 43 años, como respuesta provocada por la enfermedad y muerte de su padre. Siguiendo un esquema común también al teatro de sus pares (*Los días de Julián Bisbal* de Roberto Cossa), Talesnik presenta muy sumariamente a Beto Sánchez y lo sigue en cada una de sus venganzas específicas, no exentas en ocasiones de raíces estructurales en formas populares literario-dramáticas y recogidas por el radioteatro y el teleteatro: la vuelta al barrio, a la primera novia...

Beto alterna en la confitería Rond Point, entonces de moda, con un grupo de jóvenes dorados, pero pronto se descubre que es un corredor de ravioles precocidos ("invento norteamericano"), que trata de colocar viajando en un Fiat 600 por los pueblos de la provincia de Buenos Aires. Simultáneamente, se queda sin trabajo y enfrenta una crisis familiar. No consigue otro empleo: todos quieren explotarlo o prefieren gente más joven y atractiva. Y el padre de Beto, enfermo, requiere hospitalización inmediata, mientras la madre continúa tratando a Beto de "nene", *leitmotiv* de Talesnik (*La fiaca*) respecto a las relaciones entre madres e hijos.

El padre muere en el hospital, pobre y sujeto a la —para Beto— inaceptable ayuda estatal de una "ambulancia gratis": Beto, en el cementerio, le hace un solemne juramento de venganza, para castigar a "todos los que me jodieron". Así malvende su Fiat, y compra dos revólveres y un puñal.

Beto Sánchez inicia la carrera de venganzas contra personas —como representantes de instituciones— que a su juicio más que formarlo lo deformaron para llevarlo a ser lo que es en la actualidad.[35] Las visitas empiezan por la maestra primaria de tercer grado (China Zorrilla), *fanática* de su profesión. Ésta no recuerda mucho de su ex alumno Beto —otro gran papel del actor Pepe Soriano—, pero igual lo presenta a la clase como modelo de virtudes. Sánchez cuestiona esa imagen falsa de su pasado, y le dice a la maestra que la culpa de ser un desocupado radica en lo que ella le enseñó de chico (usted "me llenó de mentiras"). Con el revólver en la mano, apunta a la mujer que encarna los valores tradicionales de la sociedad, a la vez que arenga a los escolares de hoy sobre la necesidad de estudiar jugando,

[35] El argumento original incluía la visita del vengador al cura de su infancia, pero esta secuencia no aparece en el filme exhibido comercialmente.

sin competencias, y subraya que en la vida triunfan unos pocos, pues los buenos y decentes mueren en el hospital. Mientras los alumnos vitorean a Beto Sánchez, éste le dice a su ex maestra: "Le perdono la vida".

La segunda visita es a Mabel (Irma Roy), la primera novia, que abandonó Colegiales hace veinte años y hoy es la rica esposa de un marido celoso y madre de dos hijos. Aquí se conoce la patología sexual de Beto Sánchez, que practica relaciones mecánicas y comerciales con "prostitutas y sirvientas", trauma que arranca de su relación juvenil frustrante con Mabel. Los sentimientos ahora se invierten, y la mujer reclama desesperadamente "Quereme, Beto", a lo cual el protagonista responde en lenguaje infantil: "Beto Sánchez no te quiere nada", verbalizando la venganza del amor no correspondido ayer y la soledad de hoy, y sin emplear el revólver amenazador.

A continuación Beto Sánchez visita a Juanjo —excelente viñeta de Federico Luppi—, su viejo amigo del barrio que le enseñó inútiles modales de *tipo fino*. Ahora el audaz Juanjo es un triunfador, y la tercera venganza de Beto es humillarlo: lo obliga a sacarse sus elegantes ropas y lo deja desnudo en la noche. Antes de perdonarlo, el revólver de Beto fuerza a Juanjo a una regresión lingüística al pasado compartido, y los dos hablan como los adolescentes de ayer.

El cuarto reencuentro de Beto Sánchez —clase 1930— lo enfrenta con su ex jefe de guardia, hoy el coronel (R.) Sagasti (Héctor Alterio), que por supuesto no recuerda al subordinado. Sánchez le dice a Sagasti: "Usted me llenó de miedo", y a continuación lo amenaza con el revólver para que cumpla nuevas órdenes. El soldado de ayer hace que Sagasti salte, se tire cuerpo a tierra, corra alrededor del despacho, se arrastre por el piso y practique saltos de rana... La venganza es concreta. "Pedime perdón", manda Beto Sánchez. "Perdón, señor Beto Sánchez", responde Sagasti.

La quinta visita es al "primer patrón" de Beto. Cuando cuestiona con la amenaza del revólver a su antiguo empleador, que le hizo pasar diez años miserables y le mintió sobre el brillante porvenir que le esperaba, Sánchez recibe como respuesta "Yo no soy el patrón, sino apenas el gerente de tráfico". Idéntica situación ocurre con el gerente de área, que depende del gerente general, etc. La vieja empresa donde trabajó Beto Sánchez es ahora subsidiaria de una multinacional con sede en las Bahamas, Atlántico Norte (sic): el vengador parece confundido, no encuentra al responsable directo y apenas apunta "Creí que estaba más cerca".

El final del filme se precipita. Siempre armado con su revólver, que le da una seguridad y un control sobre los demás que hasta entonces desconocía, Beto Sánchez interroga a su madre para saber por qué lo trajo al mundo. La mujer sólo le responde "Porque sí", y lo vuelve a tratar de *nene* (recuérdese *La fiaca*). Beto Sánchez reacciona, y mientras la abraza le dice: "No soy un bebito. Soy un hombre". En conmovedora transición dramática, Beto Sánchez se dirige al padre muerto a la vez que mira directamente a los espectadores como anunciando el fin de la diégesis y la vuelta a la realidad diaria.

El final abierto sobre el rostro de Pepe Soriano/Beto Sánchez culmina con su interrogante: "Soy un hombre. ¿Qué tiene que hacer un hombre?".

Las venganzas de Beto Sánchez, como creo surge del resumen de su texto, es de los pocos filmes comerciales argentinos que puede considerarse más antiburgués que reformista. Las críticas a la enseñanza primaria y a la internalización de valores de la sociedad general, que exceden obviamente las usuales dicotomías peronismo-antiperonismo, populismo-liberalismo, etc., se complementan con una visión poco frecuente en el cine nacional sobre las relaciones amorosas y con ataques al trabajo en relación de dependencia y al autoritarismo inherente —pero no exclusivo—

de las fuerzas armadas. Temas como la amistad, o los vínculos entre padres e hijos, sufren vueltas de tuerca que los alejan tanto de la mitificación gardeliana como de la televisión edulcorada.

Dos *thrillers* y sus alusiones políticas

Tiempo de revancha (1981) consolidó a Adolfo Aristarain como un experto director del género *thriller*, con asociaciones políticas que sin embargo no deben exagerarse. Aristarain ya era dueño de un oficio a nivel internacional, puesto de manifiesto en su primera realización como director, *La parte del león* (1978), inspirada en los cánones del cine *noir* y policial de Hollywood de los años cuarenta, cuyas convenciones adaptaba a la realidad argentina, en tiempos de la dictadura militar. Dos filmes para Aries —*La playa del amor* (1979) y *La discoteca del amor* (1980)— con sus fórmulas de éxito de taquilla fueron simples ejercicios de estilo que prepararon a Aristarain para la consagración de *Tiempo de revancha*, cuyo guión escribió.

Fiestas navideñas en la ciudad de Buenos Aires abren —y cerrarán— la historia de Pedro Bengoa (interpretado por Federico Luppi), dinamitero que no ha trabajado en su oficio durante cinco años. En una de las altas torres de cristales de Catalinas Norte, Bengoa se entrevista con Torrens (Rodolfo Ranni), consultor de personal para el grupo de cuarenta y dos empresas pertenecientes a don Guido Ventura. Con certificados falsos de trabajo, que cambian el pasado de activismo gremial de Bengoa, la firma Tulsaco, que explota canteras de cobre porfírico en el Sur del país,[36] lo contrata por dos años gracias al informe favorable de Torrens.

[36] El mismo nombre Tulsaco se repite en *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992) como denominación de la empresa española encargada de construir la represa hidroeléctrica en San Luis.

Bengoa y su mujer Amanda (Haydée Padilla) se preparan a ir al interior. El espectador se entera de que el matrimonio tiene una hija de 19 años, Lea, estudiante de odontología, que se queda en la Capital; y asiste a una confrontación entre Pedro y su padre Aitor Bengoa: un vasco estereotipado, aferrado a su moral y a su oficio de encuadernador de libros, aunque vive de modestos ingresos como jubilado en el hotel París de Constitución. Don Aitor cuestiona la cobardía del hijo y rechaza la forma en que Pedro conquistó el trabajo ("La política es para los políticos", le dice ahora el hijo).

Pedro y Amanda son recibidos en la cantera por los funcionarios jerárquicos de Tulsaco, que es "como una gran familia". Además de conocer a personajes secundarios como Golo, un indio mapuche analfabeto que trabaja de chófer (éste comenta incidentalmente sobre las matanzas de aborígenes a manos de los blancos, el despojo de sus tierras y que muchos mapuches "hacen canastos en la Reserva como los locos"), Pedro Bengoa reencuentra entre los compañeros de trabajo a Bruno Di Toro (Ulises Dumont). Viejos amigos y luchadores sindicales los dos, los diálogos entre Bruno y Pedro pronto conducen al nudo argumental de *Tiempo de revancha*: Di Toro planea aprovechar el infierno laboral de la cantera para fraguar un accidente que en apariencia lo dejaría mudo, condición sumamente difícil de determinar clínicamente. De ese modo, podría obtener una indemnización de 300.000 dólares, amenazando a la empresa con denunciar la verdad de los repetidos accidentes de trabajo que se vienen sucediendo en la extracción del cobre (Bengoa ya conoce los sobornos de Tulsaco a la policía en este contexto).

Antes de decidirse a colaborar con Di Toro, Bengoa debe viajar a Buenos Aires para asistir al funeral de su padre: en el cementerio, le pide al viejo amigo de Aitor, Bautista (una conmovedora aparición de Cayetano Biondo, veterano del espectáculo porteño del treinta y del cuarenta),

que conserve las herramientas de encuadernar. Pedro no sólo recupera el pasado personal-profesional de don Aitor sino que critica las nuevas ideas sobre relaciones sexuales encarnadas en su hija, que empezó a vivir en pareja con su compañero.

De regreso al yacimiento de Tulsaco, Pedro está decidido a ayudar a Bruno en su aventura ("Chorro sos si te descubren", le había dicho el amigo ante ciertos escrúpulos tradicionales de Bengoa). Pero un accidente auténtico trastorna el ingenioso plan: Bruno muere trágicamente como consecuencia de una avalancha desencadenada por la carga de explosivos preparada por Pedro; éste queda atrapado en el derrumbe, del que lo rescata el fiel Golo.

La situación sufre un vuelco crucial: Pedro se decide ahora a pasar por mudo y hacer pagar a Tulsaco todos sus crímenes, como homenaje final a Bruno, enfrentando al sistema.

El abogado Larsen (Julio de Grazia), conocido del finado Bruno, entra en escena: Amanda, sin embargo, duda del éxito del proyecto adoptado por su marido. Eventualmente, Larsen es de la partida aunque previene a Bengoa de los riesgos que le esperan, y llega a un acuerdo sobre honorarios: se quedará con un tercio de la indemnización eventual, "coimas y viáticos aparte".

La empresa aloja por su cuenta a Pedro y Amanda en un hotel céntrico de Buenos Aires, mientras diversos exámenes físicos y psiquiátricos tratan de determinar las causas de la mudez que finge el dinamitero. Para evitar ser delatado por los aparatos electrónicos que graban las conversaciones, Pedro se tapa la boca con tira emplástica tanto para dormir como para hacer el amor con Amanda. Larsen y el abogado de Tulsaco, García *Brown* —como repite con autosuficiencia de estatus el actor Arturo Maly—, conciertan una entrevista con el magnate de *empresas líderes* Ventura para resolver la cuestión monetaria sin necesidad de ir a juicio.

Bengoa asiste al encuentro en la lujosa residencia suburbana de Ventura, con una computadora parlante de juguete que le ha facilitado el compañero de su hija, con quien el moralista parece haberse reconciliado, y poder así manifestar sus opiniones. Larsen ataca la "negligencia criminal" de Tulsaco, en cuyos yacimientos murieron cuatro obreros en un año, y alude a maniobras especulativas de la firma, incluyendo coimas y falsos informes geológicos, que ocultan el hecho de que no existe cobre porfírico en la zona de operaciones, cosa que no impide el enriquecimiento de Tulsaco. Ventura (significativamente se autodefine como "un administrador de capitales" de oscuras pero reales empresas multinacionales) y su abogado acceden en principio a una transacción de medio millón de dólares. Bengoa, contra el consejo de Larsen, responde mediante la computadora con un metálico "No, gracias" —también exhibe una pizarra infantil con las leyendas "No hay arreglo", "No estoy en venta"—,[37] y se despide con un rotundo corte de manga destinado a Ventura y García Brown.

Larsen no consigue disuadir a Bengoa de los peligros que rodean a su decisión de llevar a juicio a Tulsaco ("suicidate solo", le dice antes de irse transitoriamente); y Amanda, con mucho de estereotipo femenino, sólo piensa en escapar con su marido y dejar atrás los dolorosos episodios ya vividos. Pero Larsen, con el pretexto de cobrar sus viáticos, reaparece en escena, cambia de opinión y decide patrocinar a Bengoa en la demanda judicial, a cambio esta vez del cincuenta por ciento de la indemnización: "Hay mercenarios que tienen debilidad por las causas perdidas".

Bajo la dirección de Larsen, Bengoa se prepara a conciencia para sus declaraciones en el juicio aprendiendo el lenguaje de los sordomudos: el entrenamiento incluye quemaduras con el cigarrillo en un brazo que se causa el falso

37 Véase esta temática tratada por Ayala en *El arreglo* (1983) en tono más doméstico y circunstancial.

mudo, para no gritar en situaciones de extrema tensión. Amanda se refugia en casa de su hija, en tanto que Bengoa va a vivir al hotel París, donde piensa que estará más a cubierto de la vigilancia electrónica que en el hotel del centro y podrá escapar a los envíos ominosos de grabaciones de varias conversaciones anteriores —la reunión con Ventura; Bengoa hablando con Larsen—, que ha empezado a recibir.

El juicio continúa, y las declaraciones del mapuche Golo —explica que encontró a Bengoa en el derrumbe, y lo rescató, "a lo mejor porque soy indio"— resultan muy favorables al demandante. Bengoa termina ganando el juicio legal, pese al exabrupto, caro sin duda a Aristarain, de García Brown: "un vasco cabeza dura no puede cambiar la historia..."; con ayuda del viejo Bautista, el ex dinamitero regresa simbólicamente a encuadernar libros, como el padre, en el hotel París. Amanda, que había vuelto a visitar a su marido, comparte la síntesis victoriosa de Larsen: "Tulsaco culpable. Bengoa mudo". Las obras de Tulsaco están interrumpidas, y la indemnización otorgada es equivalente a doscientos mil dólares: otra vez Larsen cambia de idea y sólo reclama el treinta por ciento, reiterando que Bengoa debe ser muy cuidadoso en el futuro.

Vuelven las fiestas navideñas. Pedro Bengoa deja parte del dinero a la hija, y culmina los preparativos para viajar en avión al extranjero con Amanda. Ambos hacen el amor bajo la ducha abierta y con el estéreo a toda fuerza, lo cual no permite escuchar lo que Bengoa dice a su mujer en esos momentos de intimidad.

La advertencia de Larsen se concreta: un auto Ford Falcon, gris-celeste y sin chapa que lo identifique, se detiene unos instantes frente a Bengoa, mientras manos anónimas depositan frente a él el cadáver del mapuche Golo. Otra vez en el París, el protagonista de *Tiempo de revancha* recibe un sobre con copias de grabaciones que registraron todas las conversaciones anteriores —evidentemente jamás fueron confidenciales—, caídas en poder de su invisible ri-

val empresario. Bengoa, solo, se empieza a afeitar con su navaja y, sin que le tiemble la mano, se corta la lengua haciendo real su paciente simulación.[38] Tras un brusco paréntesis, el filme termina con las imágenes familiares de Navidad en las calles de Buenos Aires.

Tiempo de revancha tiene mucha importancia para el análisis de dimensiones extracinematográficas en los filmes de Aries. Hay dos temas interesantes: primero, el sentido metafórico/alusivo de una película realizada y estrenada bajo la dictadura militar, y sus propios límites; y, segundo, la recepción crítica y de festivales internacionales que se otorgó a *Tiempo de revancha* en diversos países.

Después de las elecciones que en 1983 consagraron a Raúl Alfonsín como Presidente, fue manifiesta la tendencia a considerar las intenciones políticas del filme como predominantes en cualquier lectura de su texto. Por eso resulta oportuno recordar algunas críticas de la ciudad de Buenos Aires, en ocasión del estreno que tuvo lugar el 30 de julio de 1981. Aristarain "vuelve a manejar elementos del cine policial combinándolos, esta vez, con cierta intención testimonial"; es un "relato tipo *thriller*" basado "en el psicologismo riguroso y el ataque a casi cotidianas manifestaciones de un nada imaginario desorden moral"; y el filme ofrece una "formidable alegoría sobre el enfrentamiento de un individuo y las organizaciones que abusan del poder al amparo de ciertas circunstancias".[39] En conversaciones con Fernando Ayala, éste manifestó que a su juicio la vertiente

[38] El impacto de esta escena es comparable a la secuencia inicial de *El perro andaluz* [*Un chien andalou*] (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929). El *motif* de la afeitada con navaja aparece tres veces antes del final de *Tiempo de revancha*: a) Aitor Bengoa se afeita al comienzo del filme; b) Pedro hace lo propio mientras conversa con Amanda; y c) Pedro está a punto de afeitarse cuando Larsen lo visita en el hotel.

[39] Respectivamente, en *La Nación*, *Clarín* y *La Razón*, 31 de julio de 1981.

metafórica fue muy exagerada, y prefiere subrayar el profesionalismo de Aristarain y el hecho de que el género *thriller* puede alcanzar cierta resonancia internacional. Recuerda, sí, que Federico Luppi, ya seleccionado para el papel protagónico por el director, tuvo problemas con la censura de la época, que hasta último momento vetó su participación en el filme.

En su momento, una revista semanal estadounidense destacó la inspiración buscada por Aristarain en los géneros de Hollywood como el *thriller* pero con "una resonancia característica de Argentina: un temblor, por debajo del género, de un descontento político masivo". Luego de resumir el argumento de *Tiempo de revancha*, comparándolo a las parábolas de Kafka, y de recalcar el simbolismo de la mudez asumida por Bengoa como "grito de protesta", el crítico concluye: "La política jamás es explícita, pero la paranoia de la Argentina contemporánea —donde los cuerpos de disidentes han sido arrojados con regularidad desde Falcons azules y sin chapas— se evoca de modo perturbador".[40]

Y ya en 1984, en un prestigioso mensuario francés, Ignacio Ramonet subrayó —como también se pretende en estas páginas— que en épocas de represión y censura ciertos cineastas recurren al Jano del *doble lenguaje*, y así hacen florecer "metáforas, eufemismos, antifrases, alusiones, etc". Este autor considera a *Tiempo de revancha* como un filme muy eficaz en la categoría de aquellos que, bajo la apariencia de brindar aventuras/entretenimiento, pueden llegar a ser "interpretados y decodificados con gran habilidad por los espectadores" que aprecian su contenido político y de "resistencia cultural" a regímenes opresivos.[41]

Últimos días de la víctima (1982) se basa en la novela

[40] David Ansen, "Silent Victory", *Newsweek*, 14 de febrero de 1983, 87.

[41] Ignacio Ramonet, "Argentine, le temps de la revanche", *Le Monde Diplomatique*, París, 361, abril 1984, 24.

de idéntico título de José Pablo Feinmann que llevó a la pantalla Adolfo Aristarain: entre otras dimensiones, puede considerarse como una vuelta de tuerca argentina sobre el tema del "cazador cazado" encarnado aquí por Raúl Mendizábal, asesino a sueldo/*hit man,* cincuenta años, quien se considera "un profesional serio, solitario y reconocido" (87).[42]

La narración es concisa y directa: pone al lector en contacto con las apariencias —¿lo fenomenológico?— sin indagar lo esencial —¿lo nouménico?—, al hacerlo cómplice y voyeur de lo que le ocurre a Mendizábal.

Durante una semana de febrero, en diversos lugares de Buenos Aires pero especialmente en Belgrano, Mendizábal acecha a su presa, Rodolfo Külpe, a quien debe matar por encargo (bien remunerado) del "hombre importante" de una "organización" anónima: Peña, un subordinado, será su *contacto* por cualquier eventualidad.

Se hace evidente el espíritu metódico de Mendizábal: toma muchas fotografías que reproducen las acciones y gestos de su futura víctima, conserva archivos de sus misiones cumplidas (que al fin incinera), y practica tiro todas las semanas en un chalecito de Florencio Varela. Aquí vive el Gato Flores ("su único amigo quizá" [112]), a quien Mendizábal presta la casa, un ex delincuente a quien le preocupa el vacío emocional de su viejo compinche.

Desde la habitación del residencial que permite a Mendizábal el acceso visual al exterior del departamento en que vive Külpe —la remisión a *La ventana indiscreta* [*Rear Window*] (Alfred Hitchcock, 1954) es inevitable—, el profesional del crimen empieza a obsesionarse con la biografía

[42] Cfr. José Pablo Feinmann, *Últimos días de la víctima*, Legasa, 1983. Sobre el "asesino por encargo" como personaje, véanse las declaraciones de Feinmann a Jorge Halperin, "El futuro no ha muerto", *Clarín*, 23 de setiembre de 1984; y el filme *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984), donde Feinmann figura como guionista.

de Külpe. Aquél se siente atraído por Cecilia, con quien éste hace el amor detrás de las cortinas que cubren las ventanas del departamento, y muestra curiosidad por saber cuál es la verdadera relación de Külpe con Amanda y Sergio, madre e hijo, a quienes llegará a tratar Mendizábal. Excediendo con creces las usuales precauciones de su oficio, sigue a Külpe por otros escenarios porteños, incluido el "boliche bailable" Annie Malone cerca del Jardín Botánico, y hasta visita su departamento.

A través de dos encuentros con Peña (34-39; 84-93), se perfila mejor la personalidad de Mendizábal: es un "arma anónima" que depende de la demanda (38), descripción que obviamente remite al referente del capitalismo y el crimen como mercancía. Habiendo decidido matar a Külpe en su departamento, Mendizábal sigue buscando en su mente las palabras con que explicará a aquél la ejecución de la sentencia impersonal. Pero, paralelamente, continúa imaginando y construyendo hipótesis sobre el comportamiento de Külpe, sobre todo en sus vínculos con Cecilia y Amanda (el barrilete que Mendizábal le arma y regala a Sergio es un símbolo atrayente).

Mendizábal es advertido de que el trabajo debe cumplirse "ya", y promete al "hombre importante", en presencia de Peña, que matará a Külpe la primera noche que éste vuelva solo al departamento. Como si el tiempo le faltara, Mendizábal se esfuerza por conocer la verdad sobre la vida y actividades de Külpe, redoblando sus pesquisas por la ciudad, acercándose físicamente a Cecilia y su amante en el local nocturno, hasta identificarse psicológicamente con su víctima: episodios donde se prueba el saco de Külpe en una de las visitas furtivas al departamento, donde comprueba que Sergio lo abraza como a Külpe, y donde reemplaza con su propio nombre al de Külpe cuando fabula posibles relaciones borroneando servilletas de papel (128, 148, 158).

Casi al terminar la semana, el día de su cumpleaños, Mendizábal recibe una nueva orden telefónica, vía Peña, de

terminar su tarea "esta noche" (146). Ilusionándose, o autoengañándose, con la posibilidad de una futura relación con Amanda, inventándose incluso la profesión de "representante de artículos eléctricos" (153), Mendizábal y la mujer se despiden hasta el otro domingo. El asesino profesional todavía no ha pensado qué decirle a Külpe en el momento de matarlo, para que éste se entere de que Mendizábal, simplemente, "cumplía con su trabajo" (159-160). Premonitoriamente, quizá, Ángela —prostituta amiga del Gato Funes— le avisa por teléfono de la muerte del viejo camarada de asaltos a causa de un ataque al corazón. Luego de contemplar por última vez al Gato yacente y de enterrarlo en el cementerio de Avellaneda, Mendizábal le pide a Ángela que se quede en el chalet para cuidarlo. Hay una vaga promesa de verse los sábados, y un apretón de manos entre los dos (lo mismo que, antes, entre Mendizábal y Amanda).

El impacto de las últimas horas termina por decidir a Mendizábal: matará a Külpe esta noche, sea como fuere. En otra visita furtiva al departamento de su presa, Mendizábal lo encuentra desocupado. El teléfono suena: es Cecilia, reconoce Mendizábal sin contestar. Poco después la mujer llega y ambos se enfrentan. La inútil tentativa de fuga de Cecilia termina con un durísimo castigo físico infligido por los puños y la culata de la Luger que usa el profesional, combinado con insultos verbales de humillación sexual.

Sin haber conseguido saber dónde está Külpe debido al silencio de Cecilia, Mendizábal trata desesperadamente de localizarlo: tiene una alargada confrontación con Amanda antes de dirigirse al Annie Malone. El socio de Külpe tampoco le da su paradero: Mendizábal lo castiga sádicamente y lo mata de un balazo. De urgencia, el *hit man* arregla una cita con Peña, quien ahora parece un jefe y no el subordinado. Éste le informa que las cosas han cambiado, y revoca la orden de matar a Külpe; la organización no tendrá ya necesidad de los servicios de Mendizábal ("Todo había terminado" [206]).

Mendizábal vuelve a su habitación en el residencial. Medita sobre este "trabajo que había salido mal" (210), sobre la vuelta a sus rutinas que podrían incluir charlas con Ángela... Antes de acostarse, Mendizábal observa que hay luz en el departamento de Külpe.

Ahora por cuenta propia y no como asesino a sueldo, Mendizábal regresa a la escena final de su vida. Con la Luger en la mano, entra en el departamento donde lo espera la sorpresa de encontrar la habitación "totalmente cubierta por fotografías que mostraban su imagen" (212), de modo análogo a su propio método de trabajo. Sin salir de su asombro, Mendizábal es llamado a la realidad por Külpe quien, amenazándolo con un revólver, le dice inevitablemente: "No tengo nada contra usted, Mendizábal. Pero tengo un trabajo que cumplir" (213). Y Külpe dispara el tiro del final.

La adaptación cinematográfica de Feinmann y Aristarain es en general fiel al texto de la novela, aunque refuerza los aspectos visuales y de sadismo-masoquismo y renueva acá el voyeurismo del espectador.[43] *Últimos días de la víctima* fue estrenada el 8 de abril de 1982, y careció de repercusión popular, cuando comenzaba la crisis y guerra de las Malvinas.

Pueden apuntarse algunas modificaciones de fondo y forma que diferencian el texto fílmico del literario. Por ejemplo, la erotización de ciertas secuencias ubicadas en la tradición norteamericana del *thriller* erótico-policial. Esta vez el protagonista no es el *private eye*, o detective privado —Feinmann usa un epígrafe de Dashiell Hammett en su novela, junto a otro de Borges—, sino su simétrico opuesto, el *hit man*, o asesino a sueldo. El espectador sigue y a veces se identifica con el punto de vista del protagonista: la "cámara subjetiva" es manejada con soltura por el director

[43] El guión cinematográfico, en colaboración con el director Aristarain, en Feinmann, *Escritos para el cine*, Puntosur, 1988, 15-90.

Aristarain, buen conocedor de ejemplos clásicos como *La dama del lago* [*Lady in the Lake*] (Robert Montgomery, 1946), donde el espectador se ponía en lugar del detective Philip Marlowe y "vivía" sus peripecias.

El filme se inicia en el mejor estilo *thriller*, que luego reprodujeron hasta el cansancio las series policiales de la televisión. Mendizábal ejecuta un asesinato profesional al que hace aparecer como suicidio: la víctima es el estafador inmobiliario Ravenna (Julio de Grazia), que ha dejado un tendal de damnificados. Fugazmente se ve a su viuda (Soledad Silveyra), que luego será un personaje clave del filme.

Raúl Mendizábal (interpretado por Federico Luppi) vive solo, y apenas parece animarse en la visita que hace a su viejo amigo, El Gato —Ulises Dumont lo encarna con gráficos detalles, como una espectacular miopía—, en el Tigre (en lugar de Florencio Varela). El Gato es armero de profesión, y su acompañante ocasional, la rutera Vienna (Mónica Galván), ejerce el oficio en la Panamericana, y tiende a filosofar sobre su condición.

Con economía de imágenes y buena síntesis dramática, el filme narra las peripecias de un "trabajo delicado" que una empresa anónima le encarga a Mendizábal [44]: el profesional debe matar a Rodolfo Külpe (el actor Arturo Maly), del que sólo sabe su dirección.

Desde su habitación en la terraza de un hotel familiar de la calle Yatay —no el residencial de Belgrano administrado por la inglesa señora Garland, que ahora es la uruguaya China Zorrilla—, el falso viajante Mendizábal vigila las entradas y salidas de Külpe a su departamento, lo sigue por la ciudad, saca fotos con teleobjetivo de sus actividades y hasta entra a la vivienda de su presa. El profesional no se contenta con eso, y quiere saber quién es Külpe: qué papel

[44] Sobre detalles de producción y algún cambio introducido por Aristarain durante la filmación, ver Feinmann, *Escritos para el cine*, 15-18.

desempeña en su vida, por ejemplo, la viuda de Ravenna (el asesino-voyeur registró fotos de una larga noche de sexo y drogas de esa pareja).[45]

El Gato promete conseguir información fidedigna sobre el desconocido, aunque "haya que aceitar a mucha gente..." (51); Mendizábal sigue insistiendo en uno de los temas de la novela original ("Soy un arma, Peña: el que puede la compra y la usa" [58]), y refuerza a la vez su soledad e independencia laboral.

El filme también reproduce los encuentros entre Mendizábal y Laura (antes Amanda, interpretada por Elena Tasisto), el *motif* del barrilete para el hijo, y el respetuoso interés personal del asesino por la mujer de Külpe. Mientras El Gato informa a su amigo que Külpe carece de antecedentes, el *hit man* recibe órdenes de acelerar la muerte de Külpe. Cuando visita la casa del Tigre, encuentra a su camarada masacrado a tiros. Otra diferencia con la novela: antes de volver a la ciudad, Mendizábal deja a la prostituta Vienna en la ruta para que siga haciendo su vida.

Al acelerarse el ritmo del filme, Mendizábal visita el local nocturno de diversiones y mata a tiros al propietario. A continuación, el asesino a sueldo sorprende a la viuda de Ravenna cuando ésta llega al departamento de Külpe. En una secuencia todavía más violenta que en la novela, cargada de sadomasoquismo, Mendizábal castiga brutalmente al personaje de Soledad Silveyra, quien cada vez más excitada le exige que la penetre sexualmente usando por primera vez en el cine comercial argentino el verbo de uso corriente. La respuesta al eros de la mujer es el tanatos del arma de fuego disparada por Mendizábal, que acaba con la pasión y la vida de su víctima.

El final tiene un cambio importante con respecto al

[45] Sobre la idea de que "el personaje principal es un *voyeur*", cfr. las declaraciones de Adolfo Aristarain, "El arte de narrar", *Cine libre*, I, 1, octubre 1982, 4-7, 46-47.

texto literario. Por un lado, reitera la situación básica: Mendizábal es atraído finalmente al departamento de Külpe, donde se encuentra con *sus* fotos adheridas a la pared (la banda sonora refuerza la sorpresa con los click típicos de las cámaras fotográficas). Külpe mata a Mendizábal. Por el otro, el director Aristarain —tal como lo reconoce Feinmann— agrega una coda con el "eterno retorno": Külpe, en compañía de su cómplice Laura, recoge un sobre con órdenes anónimas del mismo lugar que, previamente, había utilizado Mendizábal con idénticos fines. Otro asesino profesional sigue suelto.

Dejando de lado lo apropiado de estas conclusiones para 1982, año del estreno de *Últimos días de la víctima*, puede agregarse aquí un breve comentario sugerido por la nueva versión del filme realizada por Aries en 1988. En medio de la prolongada crisis industrial que devastaba al cine nacional, y ante la creciente influencia norteamericana sobre gustos y cultura populares, Héctor Olivera dirigió una *remake* de esa película de Aristarain bajo el título en inglés de *Two to Tango* (en castellano, *Sinfonía mortal*), en coproducción con New Horizon, empresa estadounidense. La idea fue capitalizar un proyecto con potencial impacto internacional, pero el filme —hasta 1993— sólo está disponible en la Argentina en video (LK-Tel, versión en inglés con subtítulos en castellano), y no fue distribuido comercialmente en los Estados Unidos y Canadá, salvo unas pocas exhibiciones en Montréal.

Two to Tango tiene grandes diferencias con su predecesor: el protagonista es un asesino profesional norteamericano (el actor de televisión Don Strout) que viaja a la Argentina para ejecutar un contrato, y se complica en una trama confusa de narcotraficantes colombianos, tango para la exportación, nazis en Buenos Aires y sueños imposibles de retirarse a Katmandú en Nepal (recuérdese la frecuencia con que estos temas son presentados en el cine comercial norteamericano y en filmes y series televisivos).

Esta receta derivativa de Hollywood elimina toda resonancia política, toda ambigüedad, de la narración en *Últimos días de la víctima*, y recalca las fáciles comparaciones tango/sexo a que se somete al público internacional en infinidad de producciones de mero entretenimiento. La *remake* culmina con el criminal a sueldo asesinado por la supuesta víctima, quien comenta: "Hacen falta dos para el tango". El subtexto sociopolítico de *Últimos días de la víctima* ha sido reemplazado por un argumento banal sumergido en un crudo exotismo-erotismo.[46]

Antes y después de *Plata dulce*

La mayoría de la crítica argentina coincidió en reconocer un verdadero renacimiento temático y estético en la obra de Fernando Ayala con motivo de *Plata dulce* (1982) y *El arreglo* (1983), en comparación con su producción de la década anterior.[47] Sin dejar de reconocer esto, creo que pueden añadirse dos perspectivas complementarias. Primero, la temática presentada en *Plata dulce* —los efectos del dinero sobre los seres humanos, etc.— tiene un antecedente clave en la obra de Ayala, *La guita* (1969), sobre libro de Ricardo Talesnik, filme que requiere una previa referencia, ya que es uno de los menos conocidos del realizador. Segundo, la recuperación profesional de Ayala debe incluir por lo menos *El año del conejo* (1987), no sólo por los mé-

[46] Sobre las ideas de Olivera acerca de un "cine para exportar" realizado en la Argentina, cfr. *Clarín*, ed. internacional, 29 de febrero/6 de marzo de 1988, 11. Un ejemplo brasileño muy similar, empezando por la trama, es *Exposure* (Walter Salles, Jr., 1991), filmado en inglés y en Brasil para su distribución en video en los Estados Unidos y Canadá.

[47] Entre otros títulos de Ayala pueden mencionarse *Triángulo de cuatro* (1974), *Los médicos* (1977), *Desde el abismo* (1979) y *Días de ilusión* (1980).

ritos de su dirección de actores sino por las obvias continuidades de su trama con la de *Plata dulce* (Ayala y Talesnik también fueron responsables de *Dios los cría* [1991]). Y además habrá que referirse sumariamente a *El arreglo*, que ocupa un lugar muy especial en la filmografía de Ayala y de Aries: se desarrolla en un medio y con personajes no pertenecientes a las clases medias o pequeña burguesía, y describe un mecanismo social —el arreglo, la coima— con connotaciones argentinas pero de raíz universal.

La guita reunió nuevamente a los tres responsables de *La fiaca*: Ayala, Talesnik y Norman Briski, en la cumbre de su temprana etapa de histrionismo. Es un filme en cinco episodios, de diversa extensión y complejidad, que narran los efectos del dinero sobre los comportamientos humanos. Estos son los resúmenes de los argumentos respectivos.

En "La luca" —un billete de mil pesos de la época—, Briski, a la manera de un porteño Bip, con permiso de Marcel Marceau, persigue entre *gag* y *gag* al esquivo papel hasta que se queda con él.

"El niño cantor" relata las aventuras de Briski, *boy scout* que lleva quince años cantando los premios de la Lotería Nacional, cuando por fin anuncia el número ganador en Año Nuevo.

En "La jubilación", el personaje de Briski —imitador ambulante de Carlitos Chaplin que reparte volantes de propaganda comercial en el centro, y se reúne para charlar con sus socios, los dobles domésticos de Cantinflas y Luis Sandrini— usa disfraces y artimañas para que un gestor le tramite una jubilación a la que no tiene derecho legal, después de renunciar al trabajo porque le pagan poco.

Previsiblemente, el episodio termina tocando muy a la ligera el tema de jubilados y gestores, constante de la sociedad argentina: Briski-Carlitos vuelve a repartir volantes por el centro.

El cuarto episodio, "El contador heroico", ensaya otro final de eterno retorno en el marco porteño de una oficina.

Briski es ahora un hombre gris, fiel a su empresa, a quien se le frustra la ilusión de tener mucho dinero para escapar de la rutina diaria (el recuerdo de *La isla desierta* de Roberto Arlt es persistente).

El quinto episodio, cuyo título alude a la entonces reciente introducción de los "pesos ley" durante el gobierno de Onganía, es el mejor trabajado del filme, y preanuncia las secuencias iniciales de *Las venganzas de Beto Sánchez.* De día, Briski es Federico, modesto empleado de oficina, y de noche, el *playboy* Freddy, rey del ruido de esos tiempos. Para saldar una gran deuda contraída con su padrino, dueño de un próspero mercadito y carnicería, Federico decide conquistar a Chiche, la hija de aquél, que siempre lo adoró desde lejos.

La desesperación lleva finalmente a Federico al matrimonio —en verdad, una transacción mercantil simbolizada por su nuevo trabajo en el mercadito—, mientras por las noches continúa su vida alegre asegurando a sus amigos que ahora se dedica a "la venta de hacienda".

El afán de dinero como una motivación básica de los seres humanos —tema que un contemporáneo de Talesnik, Roberto Cossa, trató magistralmente en su obra teatral *No hay que llorar* (1979)—, vincula claramente a *La guita* con *Plata dulce.*

Plata dulce se basó en una idea de Olivera, sobre la cual escribieron el libreto cinematográfico Oscar Viale y Jorge Goldenberg.[48] El director Ayala maneja a un gran elenco actoral en esta verdadera *commedia all' italiana,* que además refleja —y comenta— una realidad socioeconómica de la dictadura militar de Videla y su ministro de Economía Martínez de Hoz: el contraste y conflicto entre ideas tradicionales sobre el trabajo productivo e ideas nue-

[48] Reflexiones de los coguionistas sobre esta tarea, en la entrevista a Oscar Viale y Jorge Goldenberg, *Cine libre,* I, 1, octubre 1982, 14-17, 48-51.

vas favorables a la especulación financiera y esquemas mágicos para salir de pobres. El filme se estrenó en Buenos Aires el 8 de julio de 1982, a poco de la derrota militar en la guerra contra Inglaterra.

El telón de fondo del comienzo de *Plata dulce* es la Argentina del Campeonato Mundial de Fútbol 1978, el entusiasmo popular que rodeó a la victoria del seleccionado —véase *La fiesta de todos*, filme triunfalista dirigido por Sergio Renán (1979), que incluye comentarios de intelectuales e imágenes de los goles del equipo nacional—, reforzado por la política oficial de apoyo al evento como muestra de una Argentina auspiciando en paz una justa deportiva de ese calibre.

Rubén Molinuevo (interpretado por Julio de Grazia) es un hincha típico que fatiga con su entusiasmo deportivo a Carlos Bonifatti (Federico Luppi), su cuñado y socio en la fábrica de botiquines Las Hermanas. La empresa de familia, típica de amplios sectores de la clase media, está ahora estancada y carece de futuro para los cuñados: éstos tienen distintos temperamentos, son casados —Molinuevo tiene un hijo y una hija que quiere vivir su vida; Bonifatti, un hijo—, y enfrentan los hechos de forma generalmente opuesta.

Bonifatti se encuentra accidentalmente con el ahora acaudalado e importante Arteche (Gianni Lunadei), viejo compañero del servicio militar, que comienza a fascinarlo. El financista le da un cheque a Bonifatti para formalizar la sociedad temporaria de hecho con Las Hermanas, cuyas instalaciones necesita, a la vez que lo ayuda a conseguir un préstamo. Frente a la desconfianza de Molinuevo, Bonifatti se entusiasma con la retórica de Arteche, tan difundida en aquellos años por el discurso oficial: "estamos entrando al mundo", y hasta sostiene que en el país todo está permitido menos *armas y drogas*. En un simbólico episodio de lo que dio en llamarse la patria financiera, una delegación japonesa recorre el viejo taller ahora modernizado, donde resplandecen logos y cajas vacías y cerradas: un *licenciado*

explica a los dos cuñados que las empresas de Arteche —que en esas horas está volando de Manila a Ginebra— necesitan mostrar a sus socios potenciales las instalaciones y depósitos requeridos en Buenos Aires. Al día siguiente no quedan rastros de esas escenografías teatrales.

Poco a poco, Bonifatti se convierte en el "hombre de confianza" del grupo Arteche: sus ambiciones lo llevan a la gerencia de promoción y relaciones públicas de la financiera Norwes de Pacheco, aprovechando que es conocido en la zona. Nueva casa, nuevo auto y nuevas ropas refuerzan su "nivel gerencial", apoyado por generosos créditos que le otorga la propia empresa, mientras atrae clientes con sus ofertas de intereses sumamente elevados.

Bonifatti se enfrenta ahora con Molinuevo sobre el destino final de la empresa familiar. Aquél sólo piensa en "hacer trabajar la guita" o "importar", mientras su cuñado quiere seguir produciendo botiquines. Molinuevo, aunque no entiende las complicadas transacciones, acepta que el gerente de Norwes le abra un crédito para comprarle su parte en la sociedad. Ahora será apenas La Hermana, y Molinuevo tendrá que soportar la feroz competencia de botiquines de plástico importados de Japón o Taiwan ("todo es lo mismo"), mientras se cierran o quiebran muchas fábricas nacionales: "una víctima", se autodefine un fabricante arruinado en una secuencia de *Plata dulce* que explica dramáticamente el proceso de desindustrialización llevado a cabo por la dictadura militar.

Paralelamente, se desarrolla una relación erótica entre el tío Bonifatti y su sobrina Patricia, la hija de Molinuevo. Ésta se desempeña como secretaria confidencial del gerente de la financiera, lo acompaña a conferencias de expertos yanquis sobre el *mundo libre* y la *libre economía*, y es la iniciadora de la relación sexual con su "tío político", que al final se consuma luego de moderadas resistencias del hombre.

Mientras Bonifatti firma documentos que no compren-

de del todo, Molinuevo cae en mora con sus pagos pero todavía se resiste a vender el taller, ya prácticamente en ruinas. Entre tanto, la familia de Bonifatti regresa de Miami, "donde va todo el mundo", y gracias al "dólar barato" traen al país grandes cantidades de artefactos electrónicos que no siempre saben para qué uso se destinan. Finalmente, Molinuevo vence sus resistencias y convierte los bienes en efectivo, paga su deuda con la financiera y le pide a su cuñado que ponga "a trabajar" el sobrante de los billetes.[49]

Bonifatti empieza a celar a Patricia, y tarda en entender la mecánica especulativa de Arteche, que cada vez lo conduce a dar pasos profesionales más arriesgados. Molinuevo, por su parte, ve que los intereses no alcanzan para vivir, y se emplea como chófer de una improvisada "Grajales Tours", que viaja a Brasil. Bonifatti se embarca en complicados negocios con bancos, viñedos y bodegas, que implican negociar créditos para "vender vino a los rusos" (recuérdense las importantes relaciones comerciales entre Argentina y la entonces Unión Soviética, con superávits anuales a favor de la primera).

Molinuevo trae alimentos enlatados de Brasil: los mismos habían sido comprados en Argentina a bajo precio hacia 1974, y "ahora nos hicieron la calesita". En medio de colapsos bancarios que afectan al grupo Arteche —la realidad argentina en 1981 conoció procesos similares, iniciados con el Banco de Intercambio Regional—, éste consigue que, a regañadientes, Bonifatti autorice que Patricia acompañe a Nueva York, como traductora, al titular del temble-

[49] La desintegración de la familia cuando se convierte apenas en lo que aporta cada "socio" aparece con claridad en *Plata dulce*. Por ejemplo, la suegra de Molinuevo hace trabajar su dinero a lo largo del filme y termina instalando un quiosco de cigarrillos y golosinas en su propia casa (el ícono del quiosco como solución cuentapropista figura de modo prominente en obras de Cossa desde *La nona* [1979] a *El Sur y después* [1987]).

queante imperio especulativo. La quiebra específica de uno de los bancos —el licenciado, voz de la cruda realidad, comenta que era "una cáscara vacía" y que "era todo grupo"— deja en descubierto que el viaje de Arteche era en verdad una fuga para eludir responsabilidades.

Por supuesto que Bonifatti va a la cárcel: allí lo visita Molinuevo, en un día lluvioso. Fuera de verbalizar algunos destinos individuales —el hijo del preso trabaja y estudia en la universidad; Patricia, que sigue viviendo con Arteche, manda cheques en dólares a la familia—, la secuencia final reitera algunos lugares comunes —que generalmente han terminado por ser también falsos— de las clases medias: "con una buena cosecha" se salva el país, y "no hay nada que hacerle: Dios es argentino", como acota Molinuevo. Los dos hombres miran llover.[50]

Esta visión en clave de comedia de los años de la dictadura tiene, como se advirtió antes, algunos puntos de contacto en su temática con *El arreglo*, filme mucho más "general" en cuanto a su mensaje.

Filmado en escenarios naturales en lugar de los estudios Baires —un pueblo, en el Gran Buenos Aires, cercano a Turdera—, con personajes pertenecientes a una variedad de ocupaciones que no son ni de clase obrera industrial (pintores, poceros, comerciantes, técnicos que reparan electrodomésticos, etc.) ni de clases medias ambiciosas como en *El año del conejo*, *El arreglo* contó con libro cinematográfico de Roberto Cossa y Carlos Somigliana —fallecido en 1987—, dramaturgos ambos que concentran la trama en nudos básicos y que conocen bien los lenguajes de sus personajes. Tanto la ambientación como el elenco que podríamos llamar de repertorio son excelentes.[51]

[50] Sobre los aspectos más generales de *Plata dulce*, fuera de la época de la dictadura, véase Jorge Goldenberg, "*Plata dulce* y Dios es argentino", *Plural*, II, 7, agosto 1987, 17-19.

[51] *El arreglo* "...detalla rincones y objetos de la casa con profun-

La historia de *El arreglo* es sencilla, y se basa en un personaje absorbente pero no unilineal, Luis Bellomo (Federico Luppi), pintor de brocha gorda, con valores éticos tradicionales que guían su vida familiar y laboral. Uno por uno, sus amigos y vecinos ceden a las promesas del "arreglo" ofrecido por un venal capataz municipal (Rodolfo Ranni), que los tienta con la provisión del agua corriente a la que no tienen derecho legal por cuestión de jurisdicciones. Ni siquiera los reclamos de la sufrida esposa de Bellomo, interpretada por Haydée Padilla, o de la hija embarazada (Susú Pecoraro), conmueven al pintor.

Bellomo exige respeto y hasta acatamiento familiar a sus principios morales, declama viejas y confusas historias de un abuelo garibaldino, critica las aflojadas de su fiel amigo (Julio de Grazia), tolera los excesos machistas de su yerno cada vez que habla con la mujer, y hasta se opone a las huelgas en su carácter de trabajador independiente. Como el protagonista ibseniano de *Un enemigo del pueblo*, Luis Bellomo se va quedando solo en el suburbio, con la razón a su lado. Dramáticamente, el filme culmina con el enfrentamiento entre el pintor de paredes y el capataz en la casa de éste, que se encuentra jugando con el hijo, en presencia de la esposa: también los coimeros tienen vida de familia. Aquél termina insultando y agrediendo, en la impotencia de la rabia, al empleado municipal.

Luis Bellomo, denunciado por el maltrecho capataz, es llevado preso por la policía. Es aquí cuando *El arreglo* se carga de excesivos elementos metafóricos o emblemáticos. Por un lado, el personaje muy secundario del "loquito" del barrio (Mario Alarcón) hace una postrera aparición para gritarle "loco, loco" a Bellomo. Y, por el otro, la presencia

---

do conocimiento y percepción: *posters* de Silvestre o de Julio Iglesias, ensaladeras de plástico, facturas, pan de leche, pasta frola, batones de entrecasa, ruleros, musculosas transpiradas" (Daniel López, *La Voz*, 20 de mayo de 1983).

simbólica del agua, ya advertida por críticos porteños,[52] no sólo apunta a la posible aunque casual victoria de los principios justos en que cree Bellomo —que trabaja duramente para encontrar nuevas napas en su pozo—, sino que remite al obvio contraste con el empleo del agua para regar el parque de la casa-quinta en que está trabajando el pintor al comienzo del filme.

Si bien *El arreglo* no se filia tan directamente a *Plata dulce* como *El año del conejo*, la temática del empleo del dinero como soborno une al primero y al tercero de estos filmes. Un breve análisis descriptivo de *El año del conejo* puede mostrar las vinculaciones temáticas con *Plata dulce*, aunque las circunstancias sociopolíticas no son necesariamente idénticas.

El filme de 1987, que no contó con éxito de público, tiene guión cinematográfico de Oscar Viale, sobre una idea original de Héctor Olivera. Estamos ahora en los tiempos de Alfonsín, y la película se inicia con la fiesta de cumpleaños de Pepé (Federico Luppi), que celebra 55 años de edad y lleva veinte de casado con Norma (Luisina Brando).

Pepé —bancario con un cuarto de siglo de antigüedad que no puede ascender a gerente— y Norma tienen dos hijos: Normita, que desea vivir en pareja con el divorciado Sergio (Juan Carlos Dual), y Charlie, que parece absorbido por el rugby.[53] En buena medida, *El año del conejo* es otro filme con viñetas profundas que representan sus temas principales. Una de las mejores es la triste historia del amigo de Pepé que interpreta Ulises Dumont: un cornudo que consiente las aventuras de su mujer ("ella es la que para la olla"), que divierte con su peluca mal colocada, y que pronto se suicida.

[52] Como Armando Rapallo, en *Clarín*, 20 de mayo de 1983.

[53] Claudio España (*La Nación*, 14 de agosto de 1987) destaca los diálogos entre los coetáneos Pepé y Sergio, su futuro yerno, respecto a cambiantes pautas sociales que el primero tarda en asimilar ("no seas antiguo, pa", le dice casi con cariño su hija).

Mientras Norma se gratifica —y gratifica al marido— con una exitosa operación de cirugía plástica en los senos, Marcelo Gauna (amigo que cumple las mismas funciones dramáticas que Arteche en *Plata dulce*, Mefistófeles tentando al Fausto doméstico) se ofrece como socio de Pepé en aventuras financieras donde el bancario aportará su cartera de clientes ("este país es injusto con su clase media"). Marcelo es portavoz de un sector bien conocido de especuladores y financistas —que ya había aparecido en el filme de 1982, y al que no siempre afectan los cambios sociopolíticos de la transición democrática en la Argentina—, e insiste para que Pepé "abra quiosco propio", ya que "vivir en este país es una timba terrible".

A esta altura del filme, hay un desarrollo paralelo entre la separación de Pepé y Norma y sus respectivos cambios de ocupación. El hombre renuncia al banco y malvende la casa heredada para conseguir capital líquido con destino a inversiones. Pepé —y los espectadores— conocen la trastienda de las *mesas de dinero*, institución financiera de los años setenta y ochenta, donde el dinero hace más dinero en medio de un despliegue de computadoras y comunicaciones de alta tecnología: símbolo apropiado para las clases medias altas de la sociedad argentina (como el *quiosco* lo es para otros estratos sociales inferiores). Marcelo, entonces, subraya que aparentar es una de las reglas de oro de este negocio, con el cual se obtienen prontas y cuantiosas ganancias que seducen a Pepé (como Bonifatti en *Plata dulce*).

Norma, por su parte, es una mujer separada que se realiza en el comercio, y se asocia con una amiga en un negocio en expansión de venta y reparto de comidas a domicilio. En *El año del conejo* hay referencias a videocasseteras, "modernidad", *freezers*, cremas afrodisíacas, cocaína ("la blanca"), y el dólar norteamericano a 2,06 australes. La mujer también explora su redescubierta sexualidad, y llega a tener una fugaz relación —sin culpas— con el dueño de

un local para alquilar ("Yo lo propuse. Me gustó el tipo", comenta Norma). Mientras tanto, Pepé no sólo inicia una vigorosa aventura sexual con Carina, una de sus empleadas en las mesas de dinero, sino que accede a efectuarse cirugía plástica local en su cara, que lo rejuvenece exteriormente y remueve los estragos más obvios del tiempo.

El final del filme tiene puntos de contacto con la trama de *Plata dulce*, y no requiere el detalle. En el mercado se suceden los colapsos financieros, Marcelo muere de un infarto, Pepé queda a cargo de la financiera y nombra gerente a Carina, quien demuestra condiciones de piloto de tormentas. La ex casa familiar es alquilada ahora por Norma y su socia como residencia para fiestas, y en ella coinciden después de un tiempo Pepé y Norma: en apariencia mejor adaptados a las circunstancias, se tratan con cordialidad pero nada resuelven en concreto sobre un futuro común. No hay finales felices ni infelices: *El año del conejo* es un filme abierto.

De este filme merece destacarse una temática poco frecuente en el cine comercial argentino, además del afán por ganar dinero, las modas pasajeras, el choque de generaciones, el temor a la vejez: la reivindicación del punto de vista femenino, cuando no feminista, a varios niveles del argumento. Norma se independiza sexual y económicamente de Pepé, y no hay moralina ni machismo para juzgar su comportamiento, similar al del hombre; Carina es la más fuerte y activa, incluso sexualmente, en la relación laboral y erótica con Pepé, aunque el personaje esté trazado en forma esquemática.[54]

[54] En esos aspectos puede compararse *El año del conejo* con *Momentos* (1980) y *Señora de nadie* (1982) de María Luisa Bemberg, siempre de acuerdo con la autopercepción de Ayala: "La comedia ha sido generosa conmigo, tal vez porque [...] permite decir las cosas más graves" (declaraciones en *Clarín*, 8 de julio de 1987).

Una trilogía sobre represión y autoritarismo

La trilogía más representativa de Héctor Olivera como director con conciencia social se compone de obras distintas como *La Patagonia rebelde* (1974), *No habrá más penas ni olvido* (1983) y *La noche de los lápices* (1986), ubicadas geográficamente fuera de la ciudad de Buenos Aires: el sur patagónico, un pueblo de la provincia de Buenos Aires, y su capital La Plata.

La Patagonia rebelde se filmó entre el 15 de enero y el 22 de marzo de 1974 en exteriores y en los estudios Baires, y había sido declarada en su momento "de interés especial" por el Instituto Nacional de Cinematografía (crédito del 20% de los costos). El filme se estrenó en Buenos Aires el 13 de junio de 1974, cuando Juan Perón todavía ocupaba la presidencia (falleció el 1º de julio de dicho año). En este período de la Argentina contemporánea, el Estado ya toleraba, si no apoyaba, el terrorismo selectivo contra una variedad de disidentes izquierdistas, lanzados por su parte a la violencia política y al elitismo revolucionario: el comando parapolicial Alianza Anticomunista Argentina (AAA) fue el grupo más infame de ese verdadero "terrorismo de Estado".

La inspiración del filme fue la investigación pionera de Osvaldo Bayer sobre acontecimientos sucedidos en la Patagonia durante la primera presidencia de Hipólito Yrigoyen, en 1920-21: los tres volúmenes de *Los vengadores de la Patagonia trágica*, Buenos Aires, Galerna, 1972-74.[55] Bayer, Olivera y Ayala escribieron el guión cinematográfico, muy fiel al análisis del primero, que Olivera dirigió y Ayala produjo. *La Patagonia rebelde* combina escenarios naturales con grandes actuaciones masculinas —como en *No habrá más penas ni olvido*, las mujeres están ausentes de la trama

[55] Con posterioridad sintetizados en Bayer, *La Patagonia rebelde*, Hyspamérica, 1986.

argumental—, y en poco tiempo se convirtió en uno de los filmes latinoamericanos más importantes en el campo de la crítica social.

El filme se inicia con un breve prólogo, ubicado en 1923 y en Buenos Aires, donde un oficial del ejército (Héctor Alterio) es asesinado cerca de su domicilio familiar: el episodio reproduce fielmente la venganza del anarquista Kurt G. Wilckens al eliminar al jefe de los represores en la Patagonia, cuyos sucesos forman el cuerpo de la película.[56]

La acción se traslada tres años antes a Río Gallegos, en el sur patagónico, donde mozos de hotel, choferes de alquiler y estibadores se encuentran en huelga por tiempo indeterminado. El alemán Schultz (Pepe Soriano) y el "gallego" Antonio Soto (Luis Brandoni) empiezan a perfilar distintas corrientes dentro del anarcosindicalismo genérico de muchos huelguistas: Schultz subraya la necesidad de disciplina y organización junto al acatamiento de las decisiones mayoritarias aunque sueña con un paraíso perdido entre bosques y montañas, cerca de Lago Argentino; Soto es el más realista de los militantes en comparación con el lírico español Graña (interpretado por Fernando Iglesias): extraña el afecto de una mujer y confía en la solidaridad internacional.

Los estancieros son el temible adversario de clase, que sabe cuándo retroceder y cuándo avanzar: el gerente de la Sociedad Rural (José María Gutiérrez) es también gobernador interino del Territorio Nacional de Santa Cruz.[57] Esta vez hay arreglo temporario sobre las modestas reivindica-

[56] Cfr. Jorge Goldenberg, *Relevo 1923*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, obra teatral inspirada por Kurt G. Wilckens; la verdadera historia de este anarquista militante en Bayer, *La Patagonia rebelde*, 357-424.

[57] En la vida real Edelmiro Correa Falcón, cuya importante participación en los hechos se detalla en Bayer, *Los vengadores de la Patagonia trágica*, I, Galerna, 1972, *passim*.

ciones laborales, y los anarcosindicalistas compran una imprenta para educar a obreros rurales en su lucha contra los latifundistas. Un criollo popular, el carrero Fontalba (apodado "Facón Grande" e interpretado por Federico Luppi), desarrolla simpatías por sus compañeros del puerto y trabaja para "afiliar a la peonada" al sindicato, que trata de negociar un primer contrato con la Sociedad Rural. Mientras tanto, las líneas del conflicto fundamental presentado en el filme se van perfilando: el gobernador ordena arrestos de anarquistas; el Presidente Yrigoyen envía un juez como delegado personal al Territorio, a la vez que hace liberar a los detenidos y les devuelve la sede del sindicato. Hay escaramuzas entre la Sociedad Rural y la Federación Obrera de Oficios Varios de Río Gallegos, provocadas por la aparición de rompehuelgas enviados desde Buenos Aires, donde se moviliza un *lobby* contra la política contemporizadora de Yrigoyen.[58]

El ministro del Interior envía al teniente coronel Zavala, el militar asesinado al comienzo de *La Patagonia rebelde,* cuyo nombre real fue Héctor Benigno Varela, para mantener el orden amenazado en la Patagonia y evitar probables conmociones sociales ("vaya y cumpla con su deber"). En esta primera etapa, Zavala parece entender el drama de los peones rurales, y la presencia de tropas del ejército nacional contribuye a que una "asamblea soberana" de trabajadores, luego de 45 días de huelga, acepte el primer contrato con los empleadores, pese a que algunos anarquistas no quieren entregar sus armas.

Los estancieros no sólo se quejan al teniente coronel

[58] El hijo del juez Ismael P. Viñas, David Viñas, ha escrito la gran novela sobre la tragedia del sur argentino: *Los dueños de la tierra,* Losada, 1958. Las publicaciones de Osvaldo Bayer son más minuciosas que el filme en cuanto a la política sindical de la época, las divisiones dentro de la Unión Cívica Radical, las relaciones con Chile y el papel de los trabajadores chilenos en la Patagonia, etcétera.

Zavala de los desbordes obreros sino que sabotean el convenio empezando otra vez los despidos, a los que se opone un boicot de trabajadores.

Zavala regresa a Buenos Aires; el gobernador es reemplazado en su cargo: estas jugadas tácticas no resuelven los problemas, y se insinúan cada vez más las presiones diplomáticas de los Estados Unidos, Inglaterra y Chile sobre Yrigoyen, paralelas a las ejercidas por los grandes estancieros, argentinos y extranjeros. Como apunta Osvaldo Bayer, "...la Patagonia ya estaba internacionalizada, no sólo por el latifundismo extranjero, sino también porque toda su riqueza se llevaba en bruto al exterior",[59] empezando por la lana.

Una huelga general se difunde por las estancias, a la que se unen los robos y violaciones cometidos por un reducido grupo *criminal* y *terrorista* formado por ex presidiarios y autodenominado "Consejo Rojo". Los periódicos pronto exageran y deforman la realidad para los buenos burgueses del resto del país, que llegarán a creer en la inminencia de una revolución bolchevique en la Patagonia. El Poder Ejecutivo manda de nuevo al Sur al teniente coronel Zavala: sus órdenes son "liquidar de cuajo la subversión" de los anarquistas, pero el ministro de Yrigoyen también le recuerda: "piense en Chile".

En esta segunda etapa de intervención castrense en Santa Cruz, los estancieros apoyan a Zavala formando una "guardia blanca": el personal a su mando defenderá intereses sectoriales y cumplirá órdenes de represión sangrienta. (A esta altura del filme, las imágenes de *La Patagonia rebelde* adquieren la fuerza épica del mejor cine soviético o de los *westerns* revisionistas.) Al jefe de las tropas ya no le interesa el convenio laboral que anteriormente ayudó a firmar, sino que enfrenta a los huelguistas con una alternativa de hierro: rendición incondicional con liberación de los re-

59 Bayer, *Los vengadores*, I, 39.

henes que se habían tomado, o pena de muerte. Zavala ordena ejecuciones sumarias ("Capitán, cuatro tiros"), hace ametrallar a peones que resisten, manda cavar tumbas a quienes pronto las ocuparán, fusila a prisioneros desarmados, aplica la ley de fuga. Para el oficial, sus enemigos son delincuentes y extremistas: todos los medios están permitidos para derrotarlos, incluso las traiciones que culminan en la muerte de Fontalba, "Facón Grande", ("así no se mata a un criollo").[60]

En medio de la "orgía de sangre" [61] con que Zavala va aplastando el movimiento huelguístico, los dirigentes anarquistas debaten sus tácticas donde pueden hacerlo, en asambleas generales. Más concretamente que al comienzo de la película, se destacan las propuestas dispares. Schultz representa al revolucionario clásico, que confía en una organización apoyada en la mayoria democrática de los militantes; Soto al dirigente que busca los mismos fines pero atemperado por el realismo de los hechos; Graña al anarquista ingenuamente idealista; y el vocero de los peones chilenos (interpretado por Franklin Caicedo) al economicista pragmático que propone negociaciones inmediatas para levantar la huelga.

La mayoría de asambleístas decide enviar dos representantes a parlamentar con el ejército: Graña es fusilado, junto con su compañero polaco, mientras arenga inútilmente a los soldados del pelotón para que depongan las armas y se

60 Sobre los "cuatro tiros" del capitán Pedro Viñas Ibarra, cfr. Bayer, *Los vengadores*, II, Galerna, 1972, 273-274; sobre el verdadero José Font, "Facón Grande", *Los vengadores*, II, 335 ss, acerca de las circunstancias de su muerte. Sobre la vigencia histórica de los sucesos patagónicos, véase Bayer, "La memoria rebelde", *Página/12*, suplemento, 26 de mayo de 1988.

61 Título de un segundo volumen nunca publicado, continuación de José María Borrero, *La Patagonia trágica* (1928), precursora denuncia de las masacres militares, libro reeditado varias veces (Editorial Americana, 1974).

vuelquen a su soñada hermandad universal.[62] El brutal ejemplo precipita el desenlace de la asamblea, cercada por las tropas. La moción de los peones chilenos —entregarse sin condiciones— triunfa sobre las ideas de Schultz para resistir y pelear organizadamente hasta el último hombre, y las de Soto para replegarse y encarar acaso una lucha de guerrillas. Antes del final, Schultz y Soto hablan por última vez. El alemán acepta la decisión de la mayoría, y se queda a compartir la suerte de sus camaradas; Soto, en cambio, continuará la lucha por otros medios y en otros ámbitos, y escapa a caballo hacia Lago Argentino, el imaginario paraíso que dejó de tentar a Schultz.[63]

Producida la rendición incondicional, Zavala busca sin éxito a Soto entre los trabajadores detenidos —escena coral de tremenda fuerza dramática—, y ordena a su ayudante que liquide víctimas al azar: el mismo dirigente de los peones chilenos que volcó a la asamblea en favor de la rendición, furioso, grita: "Paren, mierda, yo soy Soto", y es muerto a tiros. Entre los fusilados en masa, perdura la dignidad habitual de Schultz, quien cava su fosa y se despide de los compañeros derrotados antes de enfrentar al pelotón. Zavala, por su parte, con anterioridad de décadas a la llamada legislación sobre *obediencia debida* que tantos debates provocó durante la administración de Alfonsín, racionaliza su draconiano comportamiento en la Patagonia para "liquidar a los rebeldes" con el argumento de que nunca fue "un militar desobediente".

Las fuerzas vivas del Territorio —encabezadas por estancieros satisfechos por haber conseguido la rebaja en los sueldos de los peones rurales, en contravención al conve-

62 A mi juicio, el fusilamiento de Graña es uno de los grandes recuerdos audiovisuales de *La Patagonia rebelde*, mezcla de tragedia con utopía, el punto más alto en la carrera del insustituible cómico de la colectividad gallega de Buenos Aires, Fernando Iglesias, "Tacholas".

63 Sobre el destino histórico de Soto, Bayer, *La Patagonia rebelde*, 343.

nio vigente— agasajan con una cena de gala en Río Gallegos al teniente coronel Zavala. El invitado de honor es el centro de la atención de la cámara, que lentamente se va acercando a su cara hasta culminar con un primer plano de los ojos de Zavala. El oficial del ejército —los espectadores— contempla la riqueza ostentosa de los comensales, y escucha los aplausos envueltos en la tradicional melodía inglesa, coreada por los estancieros de ese origen, "*For he's a jolly good fellow*". ¿En qué piensa el teniente coronel? [64]

La Patagonia rebelde debió superar difíciles obstáculos para estrenarse en 1974: las autoridades militares y entornos derechistas cercanos al Presidente Perón se opusieron durante un tiempo a su exhibición pública, pues consideraban que la película ofendía la tradición de las fuerzas armadas argentinas. (Los socios de Aries participaron en reservadas negociaciones con funcionarios peronistas del Ejecutivo.) Fernando Ayala recordó que, después de la muerte de Perón y en medio de un clima político y social notablemente tenso, recibió la noticia de que en un pueblo de la provincia de Catamarca un comando guerrillero había interrumpido la proyección normal del filme, para arengar de inmediato a los espectadores sobre el tema de la liberación nacional en contra de un ejército represor. Luego de consultas telefónicas con Olivera, entonces fuera del país, Ayala decidió retirar de circulación todas las copias existentes de *La Patagonia rebelde* en la Argentina: las mismas fueron almacenadas en la sede de Aries. Su sintético comentario fue: "Creo que eso salvó a *La Patagonia rebelde*, y nos salvó a nosotros". [65]

64 El verdadero banquete fue ofrecido en el Hotel Argentino de Río Gallegos por la Sociedad Rural de la zona, el 1º de enero de 1922, como lo describe Bayer, *Los vengadores*, II, 350-353. La misma fuente (307-308) refiere que las prostitutas del burdel local se negaron a recibir a los soldados argentinos luego de los sangrientos episodios, pero esta significativa anécdota no figura en el filme de Olivera.

65 Ayala, entrevistas 1987-1991; Olivera, reportaje en *Crisis*, 3, 26, junio 1975, 64.

Desde junio a octubre de 1974, el público recibió de manera muy positiva el filme de Olivera: la juventud radicalizada, especialmente, recordaba la historia represiva de la dictadura militar entre 1966 y 1973, con trágicos episodios como la "masacre de Trelew" en agosto de 1972. De ahí que vivas a los huelguistas y mueras a sus asesinos de uniforme eran frecuentes en cines del centro de Buenos Aires, como el Plaza, en las primeras semanas de exhibición, junto con aplausos y estribillos antimilitaristas a cargo de los espectadores más entusiastas.

Osvaldo Bayer y algunos actores del filme sufrieron serias consecuencias por haber participado en la empresa: el libro original de Bayer fue prohibido después de 1976; varios intérpretes fueron amenazados por la AAA, y abandonaron la Argentina o resultaron víctimas del sistema local de listas negras en cine y televisión. Finalmente, *La Patagonia rebelde* fue reestrenada con buen éxito de público el 2 de febrero de 1984, en el cine Broadway de la Capital Federal: sus nuevos espectadores la consideraron una perspicaz y conmovedora anticipación del terrible comportamiento de las fuerzas armadas durante la dictadura de 1976-83.

No habrá más penas ni olvido (1983) fue rodada por Olivera entre julio y agosto de 1983, con exteriores en Capitán Sarmiento, y estrenada en Buenos Aires el 22 de setiembre, poco antes de las elecciones en que el radical Raúl Alfonsín derrotó al candidato presidencial peronista Italo Luder, clausurando de este modo el gobierno de la dictadura.

Este filme es uno de los más políticos de Aries, y prolonga en el tiempo el ejemplo de *El jefe*, alegoría *ex post facto* del entonces exiliado líder. Esta vez la película ofrece una visión crítica de la historia fratricida del peronismo durante la década del setenta, a través de las simpatías generalmente pro-radicales y no-peronistas de los ciudadanos Olivera (director) y Ayala (productor).

Roberto Cossa y Olivera adaptaron la novela *No habrá*

más penas ni olvido de Osvaldo Soriano, publicada originalmente en Barcelona cuando su autor vivía el exilio europeo.[66] Tanto el guión como la dirección de actores subrayaron los aspectos tragicómicos que en el texto literario no estaban tan claramente delineados.

Hay dos aspectos interesantes en el análisis del filme y su circunstancia: la relación entre novela y texto cinematográfico, y la polémica pública que despertó la película en vísperas de las elecciones generales del 30 de octubre de 1983.

El filme se inicia en el otoño de 1974 —Perón es todavía Presidente de la República— en el pueblo bonaerense de Colonia Vela, cuya cabeza de partido es San José. Un camión con altoparlantes de propaganda comercial invita a los vecinos al Club Social y Sportivo,[67] y de inmediato Reinaldo (Víctor Laplace), secretario de la Confederación General del Trabajo local, usa sus micrófonos para denunciar a los "infiltrados" en la Municipalidad, de acuerdo con Suprino (Héctor Bidonde), dirigente máximo del Movimiento Justicialista de Colonia Vela.

Por motivos que nunca son bien aclarados, las críticas se concentran en el delegado municipal Ignacio Fuentes (Federico Luppi), sus presuntos contactos con la Juventud Peronista radicalizada y su protección al supuesto "marxista" Mateo, un antiguo empleado de filiación peronista. Suprino apenas alude a que la consigna de *normalización* ("Hay que limpiar Colonia Vela") procede de San José, en

66 La primera edición en castellano es *No habrá más penas ni olvido*, Barcelona, Bruguera, 1980; en la Argentina apareció en 1983 (Bruguera), durante la última etapa del régimen militar. El libro se tradujo a varios idiomas, incluidos francés (*Jamais plus de peines ni d'oubli*, París, Fayard, 1980) e inglés (*A Funny Dirty Little War*, Londres, Readers International, 1986).

67 En clave autorreferencial, se anuncia un recital de Horacio Guarany —que pronto sería incluido en listas negras oficiales— en el Club Coronel Soriano...

conversación con el comisario de la policía provincial Rubén Llanos (Rodolfo Ranni), que sueña con su ascenso y traslado.

En este mundo de hombres que se conocen muy bien entre sí, Fuentes se arma y decide barricarse en sus oficinas municipales para resistir la inadmisible e injusta interferencia de Suprino y sus aliados. Peronista tradicional, Fuentes recibe la ayuda del preso ambulatorio y borrachín Juan (Miguel Angel Solá). Más superficialmente, Morán (Darío Grandinetti) representa a los sectores juveniles del peronismo local, aliados tácticamente con Fuentes, que se enfrentan a los burócratas sindicales de Reinaldo y al aparato partidario encarnado en Suprino. Éste se comunica telefónicamente con el doctor Guglielmini, intendente de San José (Lautaro Murúa), para tenerlo al tanto de los hechos que se van transformando en *operativo* de trascendencia.

Fuentes "asciende" a cabo de policía al agente García (Julio de Grazia), mientras el destacamento a las órdenes del comisario Llanos pone sitio a la Municipalidad; otro agente, Comini (Patricio Contreras), busca y lleva al edificio al jardinero Moyano (Fernando Iglesias), que es promovido por Fuentes en el escalafón, provisto de un arma —que no sabrá cómo disparar— y colocado en posición de defender el edificio asediado.

A poco, Suprino exige la rendición de los sitiados "a la ley": el comisario Llanos dispara el primer tiro de lo que hasta ahora había sido una comedia de costumbres con toques políticos. Pronto se suceden ofensivas y balazos: la gravedad de los hechos exige la presencia del intendente Guglielmini, que llega al frente de una caravana de autos poblada de *monos* de San José. El jefe de estos parapoliciales (Arturo Maly) será uno de los responsables directos de la represión que va a desatarse en Colonia Vela: está en todas partes, interactúa con la policía, y se vuelve un fácil símbolo de esos tiempos duros de 1974, y de los que vendrán después de 1976. Guglielmini se encara con Fuentes a

través de megáfonos: el delegado municipal se niega a rendirse, con su fe siempre puesta en Perón, y el loco enfrentamiento se cobra la primera víctima, al recibir Moyano un balazo en la frente.[68]

La guerra se intensifica cuando Juan se une a Cerviño (Ulises Dumont), fumigador de cosechas desde su veterano avión "Torito", peronista leal y buen amigo de Fuentes. Los resultados del primer vuelo de ambos sobre Colonia Vela son las toses y ahogos de los vecinos. Un agente provocador de las fuerzas de San José pone una bomba en la sede local de la CGT sin saber que la víctima fatal será el propio secretario general Reinaldo; su última imagen lo muestra en el despacho sindical de espaldas a un retrato de José Rucci, el dirigente máximo de la verdadera CGT, asesinado en 1973. Esto aumenta la represión dispuesta por Guglielmini y Suprino, que sin embargo debe evitar la curiosidad profesional de los periodistas llegados a Colonia Vela para verificar una improbable conspiración de la *sinarquía internacional*. Los jóvenes peronistas, por su parte, capturan como prisionero *de esta guerra* al comisario Llanos, y prometen ejecutarlo si los invasores de San José no se retiran antes de salir el sol. La noche y la lluvia contribuyen a hacer más ominoso el duelo desigual del pueblo.

Los sitiados reciben el aporte del "loquito" Peláez —el agente Comini consiguió en su momento unirse a los efectivos policiales, ahora al mando del subinspector Rossi—, cuya muerte violenta hace creer a los sitiadores que han eliminado a Fuentes. Mateo decide rendirse con bandera blanca: primero lo obligan a confesar que Fuentes vive, y de inmediato el jefe de los parapoliciales ordena a Rossi que lo ejecute. Fuentes y el nuevamente ascendido "sargento" García son arrestados cuando intentan escapar de las topadoras y tractores que convergen sobre la Municipalidad.

68 Véase la nota 62, para otra muerte cinematográfica del actor Fernando Iglesias en *La Patagonia rebelde*.

El jefe de los represores civiles tortura salvajemente a Fuentes en la escuela primaria de Coronel Vela, frente a la silenciosa presencia en las paredes del aula de retratos de próceres —Sarmiento, San Martín, Belgrano— y dibujos de los alumnos. (Juan, que ha provisto de dinamita a la Juventud Peronista para hostigar a los invasores, deposita los letales cartuchos en un baño de la escuela con el torturador adentro.) Los jóvenes peronistas usan la dinamita para liberar a García, temporario preso de su comisaría: "Si me viera el General", piensa el policía cuando se reencuentra con su antiguo cautivo, Juan.

Cerviño —eufórico porque "Torito" no le falla y porque tiene el vino alegre— fumiga nuevamente el pueblo, pero esta vez con bosta al haberse acabado sus reservas de DDT. Cuando aterriza es amenazado por un parapolicial, que vanamente intenta sacarle información sobre Fuentes, a quien Cerviño defiende porque es "peronista y buen tipo". Burlándose del adversario, Cerviño lo azuza: "Pendejo y gorilón: ¡Viva Perón!"; y el nervioso *mono* le dispara gritando también "¡Viva Perón!". Después de un diálogo entre nostálgico e intencionado entre el comisario Llanos ("¿Qué quiere decir la Patria Socialista? Nunca lo entendí") y su captor juvenil, éste lo derriba de un tiro al cumplirse la hora señalada.

Paralelamente, Guglielmini pretende extraer del torturado Fuentes una falsa confesión que salve al intendente del escándalo que está ocurriendo en Colonia Vela. Con sus últimas fuerzas, Fuentes lo escupe: Guglielmini ordena al subinspector Rossi que mate al desdichado delegado municipal. Un rápido montaje de los muertos en Colonia Vela interrumpe, casi subliminalmente, el relato fílmico: el empleado Mateo, el sindicalista Reinaldo, el comisario Llanos, el jefe parapolicial, el delegado Fuentes.

Las secuencias finales contrastan el destino de dos parejas de personajes. Suprino y Guglielmini conversan sobre lo que se debe hacer, y prevén la intervención de las fuer-

zas armadas, que en la realidad sucederá el 24 de marzo de 1976. Suprino, enfurecido porque el intendente pretende responsabilizarlo de los gravísimos sucesos de Colonia Vela, atropella con su auto a éste en el medio del camino, y escapa solo a toda velocidad. En cambio, Juan y García, antes el preso y su guardián, van al encuentro de Cerviño. Mientras se dirigen al campo de aviación, comentan sobre los rumores de que el ejército está por llegar al pueblo, en tanto los altoparlantes del comienzo del filme difunden a Gardel en "Mi Buenos Aires querido" ("...no habrá más penas ni olvido").

Juan y García recogen las palabras agónicas de Cerviño: que lo dejen en la cabina de su "Torito", que le digan a Fuentes que no afloje, y que si alguna vez sus amigos llegan a hablar con Perón, le cuenten todo lo ocurrido en Colonia Vela. Solos ya, Juan y García se preguntan si Perón vendrá alguna vez al pueblo, y le ratifican su ingenua pero profunda fe. Amanece en la provincia de Buenos Aires, y García lo comenta con la vieja frase: "Un día peronista". Sobre fotos fijas que recapitulan episodios importantes de *No habrá más penas ni olvido* corren los créditos del filme, y se escucha la inconfundible grabación de la marcha "Los muchachos peronistas" por Hugo del Carril.

La novela de Soriano, en general, produjo una versión cinematográfica que el autor calificó de "políticamente fiel", con muy limitadas modificaciones en cuanto a personajes, escenarios, giros argumentales, etc. Para el novelista, la adaptación de Cossa y Olivera endurece —a partir de la llegada de los *monos* a Colonia Vela— la ternura más costumbrista del original literario y "pasa de la sátira a la tragedia".[69]

Algunos ejemplos de los cambios son: San José reemplaza a Tandil como cabeza de partido de la cual depende

69 Osvaldo Soriano, reportaje en *La Voz*, 21 de setiembre de 1983.

Colonia Vela. Guzmán, el rematador, es más importante en la novela que en el cine: en la primera resulta otra víctima fatal de los sitiadores de la Municipalidad, mientras que en el filme es apenas una aparición fugaz. En el libro, el sindicalista Reinaldo —en lugar del jefe de los parapoliciales— muere en el baño como consecuencia de la explosión de dinamita efectuada por Juan, y no en la sede de la CGT, como ocurre en el filme. En la novela, Fuentes es torturado en dependencias de la sucursal bancaria de Colonia Vela; en la película, el *mono* principal, con creciente sadismo, tortura al delegado municipal en un aula de la escuela primaria, en secuencia excepcional. Cuando muere Cerviño a manos de su "hermano enemigo" de ideales, los dos exclaman "¡Viva Perón!", que no figura en el texto literario de Soriano. La idea de tribunales populares para hacer justicia, presentada en la novela por un vocero de la juventud peronista radicalizada, no aparece en el texto fílmico. El final de la novela incluye la decisión de Juan y García de continuar la lucha contra los agresores empleando el viejo avión del difunto Cerviño, eliminada en la película, que sí recoge la inquebrantable fidelidad peronista de los dos sobrevivientes de la masacre en Colonia Vela.

Soriano ha señalado claramente que el texto de su novela *No habrá más penas ni olvido* "es la obvia alusión a la destitución del gobernador cordobés [Ricardo] Obregón Cano, decidida por Perón".[70] El contexto político de la novela acompañó a la producción para el cine: en los últimos meses de la dictadura militar, el Instituto Nacional de Cinema-

[70] Soriano, declaraciones en *Casos*, 9 de abril de 1983. El 27 de febrero de 1974, "en Córdoba, el gobernador Ricardo Obregón Cano y el vicegobernador, Atilio López, son 'derrocados' por un golpe encabezado por el jefe de policía, teniente coronel Antonio D. Navarro. La provincia es intervenida el 2 de marzo y el 12 Duilio Brunello asume las funciones de interventor federal" (Gerardo López Alonso, *1930-1980 Cincuenta años de historia argentina*, 2a. ed., Editorial de Belgrano, 1982).

tografía le denegó el subsidio oficial por considerar que "el filme tenía carácter político".[71]

El estreno de *No habrá más penas ni olvido* provocó una de las polémicas políticas más intensas a que haya dado lugar un filme argentino. Incluyo aquí tanto a películas comerciales como filmes militantes al estilo de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1966-68), cuya primera parte se estrenó públicamente en Buenos Aires durante 1974, con retoques favorables al gobierno de Isabel Perón, contradiciendo el fuerte mensaje fanoniano-guevarista del original durante su circulación clandestina en la Argentina, y su paralela marcha triunfal por festivales internacionales de cine y universidades progresistas del mundo capitalista.

En plena campaña electoral de 1983, el matutino *La Voz* —vocero de una difusa izquierda peronista en coalición con el tradicionalismo burocrático de Vicente L. Saadi— fue receptor de una polémica no sólo acerca del contenido político del filme sino de su probable impacto sobre la coyuntura de ese entonces. Héctor Olivera sostuvo que su versión de *No habrá más penas ni olvido* destacaba la existencia de peronistas honestos, decentes y creyentes, y que el filme "no puede ser antiperonista ni gorila" sino "antiperonista de extrema izquierda y antiperonista de extrema derecha".[72] Osvaldo Soriano destacó su enfoque novelístico crítico: la tragedia de los enfrentamientos dentro del movimiento peronista se proyecta al país entero porque es "la tragedia de todos nosotros".[73] Marcelo Peñaloza consideró que la película era una "triste caricatura del pasado", negando que los sucesos de Colonia Vela fueron un "prototipo de la época", y quejándose de que los símbolos del peronismo que sobreviven son un borrachín medio loco y

[71] Reportaje a Olivera, *Clarín*, 25 de agosto de 1983.
[72] Olivera, *La Voz*, 19 de setiembre de 1983.
[73] Soriano, *La Voz*, 21 de setiembre de 1983.

"preso permanente de la comisaría del pueblo" y un "típico policía de provincia que se vende por un ascenso y enfrenta a tiros a su autoridad."[74] Daniel López afirmó que el filme contribuye a la "discusión acalorada" de los temas políticos en vísperas electorales, indicando que el mismo se terminó de compaginar con urgencia para poderse estrenar antes del 30 de octubre de 1983 (fecha de los comicios que llevarían a Raúl Alfonsín a la presidencia): el mérito esencial de la película es "la progresiva, sutilísima transformación de una reyerta casera, pueblerina, con resonancias de sainete, en tragedia pura y cruel: el jugueteo vecinal y dominguero que se convierte en odio y masacre".[75] Pero para el candidato, luego derrotado, a la vicepresidencia por el Partido Justicialista, Deolindo Bittel, el filme —que confiesa no haber visto— tiene un "sentido proselitista" al servicio "de uno de los partidos en pugna, que no es precisamente el peronismo".[76]

A pocos meses de su estreno en la Argentina, *No habrá más penas ni olvido* recibió un Premio Especial del Jurado en el Festival Cinematográfico Internacional de Berlín; diez años atrás, *La Patagonia rebelde* había sido distinguida en dicho certamen. Olivera comentó que por fin se sentía recompensado como director ya que "...hasta ahora el filme era más un hecho político que cinematográfico y artístico".[77]

La noche de los lápices (1986) fue un proyecto personal de Héctor Olivera, muy discutido con sus socios, que reflejó la cara más sombría e inhumana de la dictadura mi-

[74] Marcelo Peñaloza, *La Voz*, 23 de setiembre de 1983.

[75] Daniel López, *La Voz*, 23 de setiembre de 1983.

[76] Deolindo Bittel, *Gente*, 29 de setiembre de 1983.

[77] Olivera, *Clarín*, ed. internacional, 27 de febrero/4 de marzo de 1984. Cfr. Carlos Gabetta, "Jamais plus de peines ni d'oubli", en *Le Monde Diplomatique*, 361, abril 1984, 24, sobre las razones que llevaron a casi ochocientos mil espectadores, en dos meses, a ver *No habrá más penas ni olvido* en vísperas electorales argentinas.

litar, en contraste con *Plata dulce* y su comedia costumbrista: el universo infernal de los desaparecidos, la desesperanza, la tortura y la muerte.[78] Olivera colaboró con el periodista Daniel Kon, autor del libro de gran venta *Los chicos de la guerra*, en el guión cinematográfico basado además en la investigación de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez, *La noche de los lápices* (Contrapunto, 1986).

El filme se inspiró en un extraordinario episodio sucedido en La Plata, en setiembre de 1976: siete estudiantes secundarios —cinco varones y dos mujeres, entre 16 y 18 años— habían participado durante meses en una campaña pacífica para conseguir la reducción en las tarifas del transporte automotor. Las fuerzas represivas del gobierno militar iniciado el 24 de marzo, temerosas de un supuesto virus subversivo entre la juventud, se ensañaron con ese grupo de adolescentes, que fueron secuestrados, torturados en centros clandestinos de detención y finalmente asesinados. Pablo Díaz, el único sobreviviente, pudo contar su historia al país con posterioridad a 1983, y se desempeñó como "asesor testimonial" en la película: el rodaje tuvo lugar en los mismos escenarios donde sucedieron los hechos reales, incluidas las casas donde se practicaron los secuestros ilegales.

El filme se inicia mostrando las asambleas y movilizaciones de estudiantes secundarios en La Plata, desde setiembre de 1975, en favor del *boleto estudiantil*: las moderadas protestas juveniles son frenadas por carros de asalto y efectivos policiales. Se empiezan a identificar los personajes de Claudia —peronista de izquierda, que quiere parecerse a Evita Perón— y Pablo —perteneciente a la Juventud Guevarista—: ambos cumplen tareas de alfabetización en villas miseria.

[78] Cfr. *Nunca más*, informe de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP), EUDEBA, 1984; y Eduardo L. Duhalde, *El Estado terrorista argentino*, El Caballito, 1983.

El golpe militar de 1976, en los colegios, representa otro intento autoritario para reprimir "ideas ateas y antinacionales". Los bailes de estudiantes son interrumpidos por la policía, llegan malas noticias sobre compañeros en Bahía Blanca, algunos alumnos caen presos por pocas horas, y sus padres los retiran de la comisaría. Las consignas de pintadas y volanteadas no sólo advierten sobre la anulación del boleto estudiantil, sino que reclaman la reincorporación de docentes cesanteados y "liberación o dependencia" (tres compañeros del colegio industrial son los primeros en "desaparecer"). Claudia, marcada por las autoridades docentes que no vacilan en utilizar las delaciones como método de control, se va de su casa y vive con una amiga, María Clara.

Muy pronto las dos adolescentes y tres compañeros son secuestrados de sus domicilios, en típicas operaciones comando.[79] Por poco tiempo, Pablo elude ese destino: su padre le había pedido que volviera al colegio y a la casa familiar; de aquí, precisamente, un grupo de tareas integrado en apariencia por civiles se lleva a Pablo, mientras el jefe le dice al padre del estudiante: "Lo llevamos para interrogarlo; después se lo devolvemos".

A partir del secuestro, el filme registra minuciosamente lo que sucede en el centro de detención cercano a La Plata —en la realidad fue el llamado Pozo de Banfield— a donde es transportado Pablo, alternando esas secuencias con la búsqueda infructuosa de los desaparecidos por parte de parientes y amigos.

Los detalles gráficos y sugeridores de sesiones de interrogatorios y torturas —la picana eléctrica es definida por uno de los verdugos como "la máquina de la verdad"—, las confesiones que pretende extraer un falso sacerdote,[80] el

[79] Ver María Seoane y Héctor Ruiz Núñez, *La noche de los lápices*, 7a. ed., Contrapunto, 1987, *passim*.

[80] Seoane y Ruiz Núñez, *La noche de los lápices*, 160 y 121, respectivamente.

antisemitismo rampante, los simulacros de fusilamiento (y los verdaderos asesinatos), entre otras trágicas anécdotas, contribuyen a crear un clima agobiante para el espectador de *La noche de los lápices*, muy inusual para producciones pertenecientes al circuito comercial del cine.

Paralelamente, el filme detalla las reacciones de aquellos a quienes se dirigen los allegados a Claudia, Pablo y los otros jóvenes en busca de ayuda profesional, noticias fidedignas o simplemente esperanzas: hay abogados que no quieren presentar recursos de hábeas corpus por temor a correr la misma suerte que sus colegas desaparecidos; funcionarios civiles que critican a los idiotas útiles del marxismo; oficiales del ejército que niegan a los secuestrados su carácter de argentinos; personal jerárquico de la policía que sostiene que los estudiantes son el apoyo logístico de la guerrilla, y los colegios criaderos de la subversión; y un obispo católico que rehusa entrevistar a los peticionantes, al tiempo que su vocero civil subraya: "Nunca más los van a volver a ver".[81]

Pablo es trasladado a otro centro de detención, donde se reencuentra con Claudia y el resto de los compañeros detenidos: todos han sido vejados y torturados, como una mujer anónima y embarazada que da a luz en la cárcel clandestina.[82] La vida diaria se muestra en pantallazos naturalistas de las celdas y rutinas respectivas, e incluye una cuota de romanticismo masculino en la relación que crece entre Pablo y Claudia, pared por medio: aquél confía en que "vamos a salir". Un militante preso, sin embargo, informa a Pablo que el centro de detención es en verdad un depósito, y que "oficialmente" él murió en un enfrentamiento con las fuerzas de seguridad.

Luego de la Navidad pasada en detención, y de zam-

81 Seoane y Ruiz Núñez, *La noche de los lápices*, especialmente 191-199.

82 Seoane y Ruiz Núñez, *La noche de los lápices*, 168-169.

bas cantadas a coro por los presos, un teniente coronel le dice a Pablo que "se ha decidido que vos vivas", borrando lo ocurrido en los meses pasados, pues su situación procesal es "blanqueada" al transformarlo en detenido legal a disposición del Poder Ejecutivo Nacional. Un guardián más tolerante permite que Claudia y Pablo se despidan, sin las vendas que habían oscurecido muchas horas del encierro. Pablo vuelve a insistirle que, cuando ella salga, quiere que "seamos novios". La muchacha, realista hasta el fin, le recuerda que "nosotros ya estamos muertos", y le pide que nunca la olvide. Las voces de los compañeros se despiden de Pablo, quien grita: "¡Ustedes van a salir!".[83]

Las fotos fijas de los adolescentes ilustran el breve recordatorio con que se cierra *La noche de los lápices*: seis muchachos y muchachas *desaparecidos*, y Pablo, que recién recuperará su libertad el 19 de noviembre de 1980. Sus testimonios posteriores se convirtieron en ilevantables acusaciones contra la política represiva de la dictadura militar.

El filme *La noche de los lápices* no sólo materializó la idea de Héctor Olivera de tocar un tema trascendente para el imaginario y la memoria colectivos de la sociedad argentina, ingresada en el proceso de democratización de los años ochenta, sino también la posibilidad de acceder a un mercado juvenil que, por lo general, no apoyaba al cine nacional salvo excepciones como *Camila* de María Luisa Bemberg.[84]

La mayoría de las críticas en ocasión del estreno en Buenos Aires de *La noche de los lápices*, el 4 de setiembre

[83] Seoane y Ruiz Núñez, *La noche de los lápices*, 178-179.

[84] Declaraciones de Olivera, en *Clarín*, ed. internacional, 16/22 de junio de 1986. El público platense que presenció el rodaje en exteriores cercanos al Ministerio de Obras Públicas —fuerzas policiales reprimiendo a estudiantes secundarios— "...aplaudía con emoción estas trágicas secuencias que se repetían desde distintos ángulos" (*La Nación*, 13 de julio de 1986).

de 1986, coincidió en destacar la importancia de este filme testimonial, que no hubiera podido rodarse bajo gobiernos no democráticos. Incluso quienes discreparon con la interpretación de Olivera sobre los hechos verdaderamente sucedidos, terminaron por reconocer el mérito de la película en haber subrayado que "...aquello que ha pasado sigue pasando, pide ser visto, hablado, actuado".[85] (Un público masivo pudo ver *La noche de los lápices* por televisión, por primera vez, el 28 de setiembre de 1988, como parte del ciclo retrospectivo titulado "Bajo el signo de Aries".)

Así como se había advertido para el caso de *Últimos días de la víctima* —la *remake* de Olivera titulada *Two to Tango/Sinfonía mortal* simplificando y "norteamericanizando" el filme original para un esquivo mercado internacional—, después del comentario sobre la trilogía de este director puede ser útil la referencia a otra obra bastante similar a *Two to Tango*.

Se trata de *La muerte blanca*, coproducción con New Horizon (Roger Corman) que por excepción se estrenó en la Argentina además de en los Estados Unidos, donde suele exhibirse en las trasnoches de la televisión, doblada al inglés y bajo el título de *Vice Wars*. Olivera fue el director, y Steven M. Krauzer el guionista sobre una idea original de Olivera y David Viñas. *La muerte blanca* se estrenó en Buenos Aires el 1º de agosto de 1985, y el mejor resumen de su trama lo dio Daniel López: "...historieta ambientada en un imaginario país sudamericano en el que un hombre poderoso y un militar están juntos en el negocio de la droga, procesando coca para convertirla en cocaína y venderla a los Estados Unidos a través de un mafioso italiano que vive en Miami. Hay un muchachito rubio y musculoso [John Schneider, de esporádicas actuaciones televisivas y en pelí-

85 D.G., "Preguntas sobre lo terrible", *Humor*, 181, setiembre 1986, 67.

culas manufacturadas en serie] que es agente de la Drugs [sic] Enforcement Administration y que se infiltra en la organización para desbaratarla, cosa que logra tras una interminable serie de peripecias".[86]

La muerte blanca aplica la fórmula de Hollywood de utilizar a uno o varios personajes (norteamericanos) que llegan a países generalmente exóticos y de este modo procesan una realidad poco conocida para el espectador de los Estados Unidos a través de valores y percepciones considerados "promedio" por los productores de filmes. En este caso particular, el guión y la realización finales internalizan en gran medida la fórmula originaria y logran un producto híbrido donde se mezclan referencias incomprensibles las más de las veces para el espectador norteamericano, sobre populismo y liberalismo por ejemplo, las aventuras de una pareja de *gringos* en medio de ambientes y personajes pintorescos, y la reiterada invasión de efectos especiales de todo filme de aventuras actual.

Final

Este capítulo pretendió iniciar el análisis de una selección de filmes producidos por Aries desde una perspectiva interdisciplinaria y no meramente estética o reduccionista en lo económico. Así pasé revista a filmes susceptibles de ser utilizados como *fuentes* sobre el peronismo, la sociedad contemporánea y sus valores —tanto en *Las venganzas de Beto Sánchez*, obra antiburguesa según la lectura efectuada, como en películas llamadas de *entretenimiento*—, la historia nacional, géneros como el *thriller*, las adaptaciones de obras literarias y dramáticas. Pero también destaqué en su momento (*La Patagonia rebelde, No habrá más penas ni olvido*) los casos de filmes que resultan *agentes* de la historia, o alcanzan a influir sobre ella.

[86] Daniel López, *La Razón*, 2 de agosto de 1985.

Las posibilidades abiertas señalan, además, otras vías de acceso para proseguir este tipo de tareas. Siempre con relación a Aries, podría indagarse sobre los efectos de la censura oficial y las autocensuras sobre proyectos inconclusos; las decisiones económico-financieras de la empresa en casos concretos, junto a los subsidios y créditos estatales para la producción de filmes específicos; el concepto de *estudio* y sus similitudes y diferencias con el sistema clásico de Hollywood;[87] y el problema del cine argentino —ejemplificado con la sociedad fundada por Ayala y Olivera en 1956— como *industria nacional* en peligro en tiempos neoconservadores de globalización y libertad de mercados, aquí y allá.

[87] La siguiente definición corresponde al período "clásico" de Hollywood (desde fines de los veinte a los cincuenta): "Un estudio es un *lugar* gobernado por un *presupuesto* establecido por un *jefe de estudio* [*mogul*] quien cree poder comercializar ciertas clases de *estrellas*, presentadas por un *equipo* de expertos que comparten ciertas ideas *sociales, artísticas y políticas* (Ethan Mordden, *The Hollywood Studios: House Style in the Golden Age of the Movies*, Nueva York, Knopf, 1988, 16).

Las posibilidades abiertas señalan, además, otras vías de acceso para proseguir este tipo de temas. Algunas con relación a éstos, podría indagarse sobre los efectos de la censura oficial y las autocensuras sobre [illegible] son los desajustes económicos (inflaciones, de la [illegible] casos concretos, junto a los subsidios, y [illegible] para la producción de filmes específicos, el [illegible] y sus similitudes y diferencias con el [illegible] de Hollywood, y el problema del cine mexicano —complicado con la necesidad [illegible] como industria nacional en peligro en tiempos [illegible] de globalización y libertad de mercados [illegible].

[illegible]

INTERVALO

3. SOBRE LEOPOLDO TORRE NILSSON (1924-1978): LITERATURA, CINE E HISTORIA*

Con *Jorge M. López*

La obra de Leopoldo Torre Nilsson constituye una etapa importante en la evolución del cine argentino, y muy especialmente vista desde la perspectiva posterior a 1983: pluralismo ideológico, abolición de una censura retrógrada, la labor de Manuel Antín —y sus continuadores en el Instituto Nacional de Cinematografía—, junto a una persistente crisis del cine como industria viable.

Torre Nilsson fue en su tiempo la figura del cine nacional más conocida internacionalmente, a partir de *La casa del ángel* (1957) y su entusiasta recepción por la crítica europea. Sus raíces familiares lo conectaban con el cine criollo a través de su padre Leopoldo Torres Ríos (1899-1960), aparte de parentescos suecos y británicos; su vida y su cultura de gran autodidacta, desde el existencialismo hasta los cineclubes, abarcaban una tensión inescapable entre el potrero y el té de las cinco: *Entre sajones y el arrabal* (Jorge Alvarez, 1967) fue el título de su primera colección de relatos. Al margen de la fundamental colaboración artística con la escritora Beatriz Guido (1922-1988), no se ha analizado

*Los autores agradecen muy especialmente a su amigo Manuel Antín, director del Instituto Nacional de Cinematografía (1983-89), la colaboración prestada para estudiar varios filmes y videos de Leopoldo Torre Nilsson, a lo largo de los últimos años.

seriamente la dicotomía director de cine/narrador en Torre Nilsson. Éste es el primer propósito de nuestro capítulo, o sea explorar algunas relaciones entre el cineasta y el escritor, más allá de la aguda observación de David Viñas: "(...) toda profesionalización intelectual es precaria en Argentina. En cine ni siquiera Torre Nilsson pudo conseguir esa institucionalización, también él tiene sus libros de cuentos".[1]

En segundo lugar, pretendemos sintetizar los temas clave de Torre Nilsson, como Buenos Aires y cierto tipo de porteños viajeros, para compararlos oportunamente con dos filmes de su última época como director: *Los siete locos* (1973) y *La guerra del cerdo* (1975). Buenos Aires es referente inmediato de ambos textos, que ofrecen además posibilidades para considerar tópicos como la adaptación de novelas argentinas muy importantes de Roberto Arlt (1900-1942) y Adolfo Bioy Casares;[2] las relaciones entre dichas películas y otros títulos anteriores de la filmografía de Torre Nilsson; y las lecturas sociopolíticas de las mismas en el contexto de la década del setenta.

Recordatorio

Torre Nilsson fue un realizador prolífico pero generalmente limitado en buena parte de sus filmes en colaboración con Beatriz Guido. La serie de títulos —*La casa del ángel; El secuestrador* (1958); *La caída* (1959); *Fin de fiesta* (1960); *La mano en la trampa* (1961); *Piel de verano*

[1] David Viñas, "David Viñas: poder, literatura, sociedad," reportaje de Eduardo Pogoriles, *Tiempo Argentino*, 17 de febrero de 1985.

[2] Torre Nilsson calificó a su novela *El derrotado* como "tímidamente arltiana", en Jorge Miguel Couselo, comp., *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, Fraterna, 1985, 192; *El crimen de Oribe* (1950) fue el primer filme codirigido por Torre Nilsson con su padre, y se basó en el relato "El perjurio de la nieve" de Bioy Casares.

(1961); y *La terraza* (1963) son los más conocidos— culminó con *Piedra libre* (1976), simbólico retorno a las fuentes de la primera Beatriz Guido. Buena parte de la crítica argentina y calificados especialistas extranjeros aplaudieron en su momento a este "cine de autor" que volvía una y otra vez sobre la decadencia, preferentemente moral, de la oligarquía vacuna, el peso muerto del pasado, el trauma de las primeras relaciones sexuales (para las adolescentes), las incomunicaciones, con un estilo propio y a veces reminiscente de Buñuel, Bergman o el Alf Sjöberg de *La señorita Julia*. Torre Nilsson era invitado, y premiado, en festivales y cinematecas, mientras se convertía en el padre de la entonces llamada "generación del sesenta", o nueva ola, o nuevo cine argentino... El realizador ayudó generosamente a nuevos creadores como David J. Kohon y Leonardo Favio, y fue una influencia cultural importante para Manuel Antín cuando dio su salto de la literatura al cine.

Pero la carrera profesional de Torre Nilsson careció de bases económicas firmes. Buen conocedor de las limitaciones de estudios como Argentina Sono Film o General Belgrano, experimentó con Producciones Ángel junto a Néstor Gaffet, con colaboraciones internacionales —España, los Estados Unidos y Columbia Pictures, o con ciertos productores independientes de este origen—, y con la organización de empresas para realizar filmes específicos, donde en cierta medida el director era su propio productor. Otro símbolo, esta vez de inseguridad económica, lo dio el hecho de que, sobre el final de su carrera y de su vida, Torre Nilsson filmó avisos "de calidad" para la publicidad televisiva.

Estos problemas se encuentran hoy de renovada actualidad, frente al fenómeno de un cine comercial declinante en el número de filmes que se dan a conocer, y afectado de una persistente debilidad en su aspecto industrial.

Existe otra constante en la obra de Torre Nilsson, que por fortuna no se presenta en la actualidad del modo que afectó muchos proyectos y filmes terminados: la culmina-

ción de tantas anécdotas significativas que podrían enumerarse fue el caso de *Piedra libre*, a los pocos días de ocurrido el golpe militar del 24 de marzo de 1976. El oficial de la marina que funcionaba como interventor en el Instituto Nacional de Cinematografía le negó cuota de pantalla, subsidio y otros beneficios económicos a esta película "por su contenido inmoral y disolvente, los ataques contra la familia, la religión, la moral, las distintas clases sociales, la tradición y otros valores básicos de nuestro sistema de vida".[3] Otros censores, a su turno, persiguieron al cuentista Torre Nilsson o al infrecuente director teatral de dos obras de Harold Pinter, un autor favorito.[4]

Aunque hay útiles trabajos informativos sobre el cine de Torre Nilsson como *Los films de Leopoldo Torre Nilsson* de Jorge Abel Martín (Corregidor, 1980), se advierte la falta de un texto crítico que estudie los diversos períodos de su producción. El anterior a 1957 necesita revisarse, ya que ofrece filmes "personales" como *El protegido* (1956), donde el mundo del cine comercial es una moderada metáfora sobre la sociedad global; o *Graciela* (1956), "...donde ya se aprecian algunos temas que desarrollará después: la crisis adolescente en un mundo reprimido y pacato",[5] además de introducir a Elsa Daniel, una actriz preferida. Desde media-

[3] En Héctor Grossi, "La prohibición de *Piedra libre*", *Redacción*, 39, mayo 1976, 60-61.

[4] En 1967 Torre Nilsson fue condenado a treinta días de prisión en suspenso por la publicación del cuento "Seducción" en la antología *Crónicas del sexo* (Jorge Álvarez, 1965): el texto apenas ensayaba "ciertas formas de lenguaje y estilo oral muy típicos del porteño medio" (Torre Nilsson, *Del exilio*, Ediciones de la Flor, 1973, 7). Ese mismo año la Municipalidad de Buenos Aires clausuró la sala del Instituto de Arte Moderno donde se representaba *La vuelta al hogar* de Harold Pinter, dirigida por Leopoldo Torre Nilsson.

[5] Beatriz Guido, en José Agustín Mahieu, "Beatriz Guido: las dos escrituras," *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 437, noviembre 1986, 158.

dos del sesenta hasta el final de su vida, con excepción del citado *Piedra libre*, los filmes de Torre Nilsson son difíciles de clasificar en cómodos casilleros. Salvo los convenientes rótulos de "ciclo folklórico-histórico" o "ciclo épico-histórico",[6] para incluir a *Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1970) y *Güemes-La tierra en armas* (1971), todas interpretadas por Alfredo Alcón, las otras películas corresponden a categorías de adaptaciones literarias (*Boquitas pintadas* [1974], sobre la novela de Manuel Puig), cine-espectáculo (*La maffia* [1972]; *El pibe Cabeza* [1975]), incluso ensayos derivativos de un Buñuel político poco difundido: *Los traidores de San Ángel* (1967) recuerda obviamente a *Los ambiciosos* (*La fièvre monte à El Pao*, 1959).

El escritor

Los temas y el estilo literarios de Leopoldo Torre Nilsson son muy personales, y difieren notablemente de los productos fílmicos elaborados con Beatriz Guido.

La novela *El derrotado* (escrita entre 1955-56, pero publicada por Jorge Álvarez en 1964) remite no sólo a Arlt sino también a las narraciones de Roberto Mariani sobre oscuros oficinistas de la gran ciudad. El texto fue escrito durante un período de crisis en la industria cinematográfica, similar a otros posteriores que también impulsaron la creación literaria del director de cine: él mismo la calificó de "agresiva" y reveladora de "un mundo interior mío que no coincidía para nada con el de mis películas que era un mundo que parecía complacer mucho al público y ser muy exitoso".[7]

[6] La primera clasificación es de Couselo, *Torre Nilsson por Torre Nilsson*; y la segunda de Jorge Abel Martín, *Los films de Leopoldo Torre Nilsson*, Corregidor, 1980, 56.

[7] Torre Nilsson, en Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*, Caracas, Monte Ávila, 1968, 305-306.

El derrotado cuenta su trama lineal en una Buenos Aires cuidadosamente descripta en sus calles, cafés, departamentos, oficinas, hipódromos, el Banco Municipal de Préstamos; la época es 1951, durante el régimen peronista aludido a través de referencias concretas a la legislación sobre alquileres, el diario *Democracia*, las fotos y eslogans de Perón y Evita en el despacho de un Registro Civil, la Confederación General del Trabajo, una Unidad Básica y la Marcha de los muchachos peronistas. El protagonista es Julio Sosa, de treinta y cinco años, oficinista y burrero, cuyos roles sociales y familiares como marido, padre, hijo y hermano, además del de amigo, ocupan la preferente atención del autor. Los episodios argumentales son chatos, casi unidimensionales a veces; el lenguaje es coloquial, sobre todo en anécdotas de iniciación sexual —los adolescentes con una prostituta— o episodios donde se mezclan el engaño, la violencia y las relaciones carnales, que en su momento reaparecerán en los cuentos de Torre Nilsson.

El marido Sosa se enfrenta a una esposa sexualmente frustrada, que termina yéndose del hogar a pesar del llanto del hombre, que sin embargo cultiva el machismo —hay que imponerse a las mujeres "haciendo de ellas esposas o prostitutas" (84)—, la xenofobia y el racismo, desde años atrás. Como padre, Julio Sosa no consigue comunicarse con su hijo de siete años, "testigo ya de todas las miserias de una casa de departamentos" (15), además de sufrir él mismo el trauma de haber sido abandonado por su progenitor.

El matrimonio y los hijos son vistos con pesimismo por este oficinista porteño: cuando su hermana se casa por debajo de su posición social con un vendedor ambulante de café, Julio Sosa piensa que ella mira al marido "con su primer desprecio de esposa" (113); cuando recibe la foto de su sobrino recién nacido, reflexiona así sobre este "gusanito negro": "(...) las cosas que más fácilmente se heredaban eran la fealdad y los olores" (129). La madre de Sosa, por su parte, conserva fuerzas para sobreponerse a la decaden-

cia del hijo, a quien vuelve a ver, en las malas, como "el chico díscolo e irascible" (131).

La rutina laboral de Julio Sosa, el deseo de liberarse de ese tipo de empleo para ser dueño de su destino, lo hace víctima fácil del amigo-que-se-convierte-en-traidor: no sólo fracasa el negocio de contrabando sino que Sosa es culpable de defraudar a la empresa donde trabaja: su profecía general se cumple en carne propia ("...empleados que a fuerza de rutina se volvían estafadores y cornudos" [99]).

La acumulación de problemas y situaciones provoca una crisis de personalidad en Sosa. Su miedo a la soledad se combina con el odio verbalizado a médicos, abogados, curas, militares, judíos y hasta el gobierno (136-138). Como algunos personajes de Arlt, Sosa recorre Buenos Aires —la ciudad que hace más dolorosa su incomunicación— pero todo lo mira como ajeno "y muy lejos de él" (112). El final de *El derrotado* es en realidad un alto en el camino para Julio Sosa, una pausa para contemplar el mundo desde la terraza de la que fuera su casa de departamentos, preguntarse por el sentido de *vivir bien*, y experimentar un acceso de náusea porteña (139).

Entre sajones y el arrabal, primera colección de relatos de Torre Nilsson, yuxtapone textos relacionados con la infancia del autor en el mundo de la inmigración inglesa de clase media con otros que describen las peripecias y apuntan las reflexiones de un viajero argentino al exterior, en monólogos interiores muy fluidos. Los puntos de contacto entre el monologuista de cada relato y Torre Nilsson son obvios: referencias a la miopía, al mundo empresarial del cine, a la condición de escritor, así lo dan a entender. Los narradores pueden dividirse en dos tipos: "hay un sofisticado personaje que viaja" y también "un lumpen de la clase media".[8] Ambos reflejan, sobre todo el primero, las tensio-

[8] Torre Nilsson, en Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*, 308.

nes y conflictos ya apuntados entre los dos campos personales/culturales del autor.

Dicha temática y dicha óptica son las más interesantes para sintetizar, teniendo en cuenta nuestro propósito exploratorio de la obra literaria de Torre Nilsson. "El metejón", por ejemplo, es el sabroso monólogo de un contrabandista de ropa interior femenina, que en uno de sus periódicos viajes a Nueva York se excita, y frustra, sexualmente con una rubia de telenovela. Los tradicionales sueños de un porteño para el sábado a la noche son transferidos a la Nueva York de los años sesenta con olor a marihuana, y es en este terreno donde el autor expresa con acierto los desencantos y humillaciones del contrabandista, su humor de barrio proyectado a juegos idiomáticos con el inglés, y hasta las diferencias entre argentinos y otros latinoamericanos. El final, como generalmente sucede en los relatos de Torre Nilsson, resume gráficamente el tema principal de cada uno, en este caso la profunda hipocresía del personaje.

"El que aúlla" [9] es otra versión del intruso/viajero/*outsider* en los Estados Unidos. Esta vez se trata de un director de cine en busca de negocios, parecido exteriormente a Torre Nilsson, que en el nostálgico bar-restaurante Gatsby recibe de otro cliente una confesión escrita para que la publique y difunda, con carácter de necesaria verdad existencial. El cineasta ("—Soy escritor —mentí" [117], le había dicho a su interlocutor) traduce con "la mayor fidelidad" (118) el texto que lo fascina, y seguirá retornando al Gatsby en busca de alguien a quien no volverá a ver nunca. La historia

[9] Cuento publicado por primera vez en la antología *Crónicas del amor* (Jorge Álvarez, 1965), junto a relatos de Dalmiro Sáenz, Liliana Heker, Marco Denevi y Silvina Bullrich. En la contratapa de *Entre sajones y el arrabal* (Jorge Álvarez, 1967) Torre Nilsson se autodefinió como escritor: "En mi literatura, cuando tengo coraje, me interesa resucitar esas formas de existir sofocadas por una sociedad que me quiso demasiado, que me trató demasiado bien y me regaló éxitos fáciles y prematuros".

pasional y trágica de Philip y Gladys resulta en verdad un *flashback* o *racconto* cinematográfico; este relato es uno de los menos personales del autor, aunque de estilo atractivo.

"Amigo en Nueva York" es el cuento de Leo, un cineasta argentino con "miopía creciente" (139), sobre su aventura con la mujer de un amigo distribuidor de películas al que encuentra una o dos veces por año por motivos profesionales. Las relaciones entre la amistad y el adulterio, como síntoma de la complejidad de los sentimientos, aparecen como uno de los tópicos favoritos del autor que culminan en la noción de traición.

El relato "Solitaria respuesta a las invasiones inglesas" traslada al cineasta argentino a una fiesta literaria en Londres, organizada por una amiga inglesa con quien el monologuista se desencuentra cada vez que ambos podrían abordar la posibilidad de una relación íntima. Las conversaciones entre el director y el jefe de redacción de un semanario de izquierda contrastan la superficialidad de muchos extranjeros supuestamente informados sobre América latina con los comentarios del cineasta sobre la Argentina a mediados del sesenta y la presencia del imperialismo inglés en Sudamérica (172-174). En este relato, el narrador reconoce los aspectos humorísticos del diálogo de sordos, y se oye reír "con una risa larga y desatada: la primera en ese viaje a Londres" (175).

Del exilio (Ediciones de la Flor, 1973) continúa y profundiza la limitada pero original temática de Torre Nilsson. "Dios salve al rey" es el relato de un escritor contratado para explicar América latina y la Argentina a universitarios ingleses de Oxford. El monologuista, que "descendía de inmigrantes ingleses y españoles" (16), es ingenioso, abusa de paradojas ("...todo lo arreglamos con frases" [10]), y a través de conversaciones con el jefe del Departamento de Letras Hispanoamericanas afirma que su curso será el inventario de "todas las cosas peores que hemos amontonado desde que fuimos nación" (15), o sea *Anitnegra* [Argentina al

revés].[10] Ni en lo intelectual ni en lo personal puede el escritor argentino impresionar al profesor Randolph Myers, sajón reservado y hermético: el visitante seduce entonces a Mildred, mujer de aquél, sintiéndose "más un instrumento que un ejecutante" inspirado por "un Kama Sutra porteño y lascivo" (19). El "machismo triunfante" de éste, sin embargo, no consigue romper la reserva ni comunicarse seriamente con Randolph, y casi comienza a aceptar esas derrotas con un "sentido colonialista" (20). El docente visitante vuelve a la Argentina a enhebrar fracasos matrimoniales y profesionales, y a formar parte del "mismo naufragio que arrastró al país al callejón sin salida de un liberalismo que cada vez iba siendo más fascista y conservador" (22-23). El final *à la* Maupassant incluye noticias epistolares de Mildred y Randolph sobre un nuevo hijo y un ascenso académico.

"Yo te haré una emperatriz" es la anécdota menos elaborada de un autodefinido "comerciante" (29) argentino en España, y su fascinación por una guía de turistas madrileña. Luego de diálogos graciosos sobre argentinos en el extranjero ("Ustedes son como europeos a medias. Se llevaron lo peor de Europa" [30]), que mueven al narrador a autoexcitarse con la perspectiva de superar diferencias histórico-culturales a través del coito, la guía confiesa simplemente que es lesbiana. El comerciante de Buenos Aires termina esta vez llorando en la soledad de su cuarto.

"Renata" es una variante romana del tema, que remite a las relaciones Italia-Argentina vistas a través del prisma de otra aventura sexual entre un cineasta porteño y una asesora de filmes históricos. El argentino ("juego al macho

[10] El libro *Del exilio* se cierra con un "Proyecto para ANITNEGRA" (91-94) donde Torre Nilsson efectúa un montaje literario y de imágenes que transgrede tabúes sexuales, excretorios y de "buenas maneras" de empleo corriente y coloquial en diversos sectores de la sociedad argentina.

silencioso" [44]) conquista a la mujer; luego reflexiona largamente sobre el acto sexual (46-47) y amargamente sobre sus lejanos compatriotas (48). No tarda en castigar físicamente y vejar a Renata, que sin embargo lo sigue queriendo: "Roma y Renata se habían convertido en una sola cosa que provocaba mi sadismo y mi lujuria" (53). La última agresión del cineasta es irse "para siempre" (54) de Roma y de Renata, sin avisar.

"Set-soledad" vuelve a Nueva York: el viajero argentino comenta sobre los cambios que experimenta su personalidad, solemne en Buenos Aires en comparación "...con el cachafaz que he llegado a ser en Londres, el corruptor de Nueva York o el trotamundos de Roma" (55), pero sin perder del todo las "viejas costumbres" del Río de la Plata. La cubana Magda comparte "una curiosa mezcla de pasión y desidia" (56) con el monologuista, y suele desgranar observaciones sobre los norteamericanos vistos desde su perspectiva caribeña. El desenlace del relato enfrenta al viajero con el posible cambio de país, nacionalidad y hasta de identidad, por graves razones financieras.

Finalmente, "Historia con espejos" exagera al máximo el tópico de las autopercepciones sexuales de cierta clase de porteños. El director de cine reencuentra a una mujer norteamericana con la cual establece una relación basada únicamente en conversaciones sobre el sexo (la historia íntima de ésta incluye coprofagia y violación, en la adolescencia, por un tío). Al tratar de pasar a los hechos sexuales, el director experimenta una inesperada impotencia: su indignidad se agudiza cuando tiene que ayudar mecánicamente a su pareja para alcanzar el orgasmo.

De una novela más o menos tradicional hemos pasado a los relatos breves y en primera persona de *Entre sajones y el arrabal* y *Del exilio*: Torre Nilsson escritor insiste una y otra vez en los temas del viaje, los desencuentros sexuales, las relaciones entre *nosotros* y *ellos*, las cuestiones de identidad, desde el punto de vista de un viajero porteño que en

alguna medida lleva siempre consigo una parte, real o imaginada, del viejo Buenos Aires. Esta ciudad, desde diversos ángulos, es también interés permanente del Torre Nilsson cineasta.

Los siete locos: el pasado como presente

Los siete locos es una película fundamental en la obra de este director. Su argumento condensa las novelas de Roberto Arlt *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), que marcaron un nuevo rumbo en la literatura argentina.[11] Arlt explora los problemas del hombre que vive en una ciudad moderna; los textos son escritos y publicados en una época de grave crisis económica mundial que, en nuestro país, toma la forma del ocaso del sueño liberal agroexportador. El golpe militar del 6 de setiembre de 1930 encabezado por el general José Félix Uriburu hegemoniza nuevamente el poder de las derechas, y quiebra el orden constitucional.

Para ubicar brevemente al filme en el contexto de su ideología y su estética es necesario efectuar algunas precisiones sobre las novelas en relación con su escenario. En la Argentina se empieza a vivir el agotamiento del modelo agropecuario, aunque no se lo termine por reemplazar de modo definitivo por otro distinto. Buenos Aires ya es una ciudad moderna en la década del veinte, si bien con características periféricas.[12] En este ámbito se mueven y sufren los personajes de Arlt, pertenecientes a la clase media baja. Son

[11] Cfr. Roberto Arlt, *Novelas completas y cuentos*, 3 vols., Fabril, 1963 [vol. I, *Los siete locos*, 157-382; vol. II, *Los lanzallamas*, 7-261]. Para un resumen muy útil de los respectivos argumentos, véase José Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Weimar, 1981, 15-16.

[12] Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, 1988.

los típicos humillados y angustiados por su condición social, oscilando entre el proletariado y la burguesía clásicos. Esos estados de ánimo se explican parcialmente por la extracción social antes que por la metafísica: las clases medias están condenadas a la hipocresía, a la imitación, al miedo, a un estado de ajenidad.[13] Por su parte, en numerosas declaraciones previas al estreno (1973) de su versión cinematográfica, Torre Nilsson confesó que "*Los siete locos* me eligió a mí, hace mucho, cuando a los veinte años, más o menos, leí a Roberto Arlt. *Arlt me descubría a gran parte de la Argentina. Y me daba una gran síntesis del hombre argentino, a través de Erdosain*". Y más adelante: "*Pienso que Erdosain, el Astrólogo, Barsut, Hipólita, la Bizca, Ergueta, son seres prototípicos de Buenos Aires y las situaciones que atraviesan son también situaciones arquetípicas de Buenos Aires y de la vida argentina*".[14] Torre Nilsson cree que las vivencias de un sector urbano de porteños en una determinada época conforman una suerte de *ser argentino* que se extiende desde 1929-31 a 1973 con características muy similares.

Esta visión ahistórica, o de la historia actual como calco del pasado, se refleja en otras declaraciones del director: "Sentimos que era importante buscar una identificación en el espectador actual, propósito en el que Arlt colaboró notablemente, ya que, mal que nos pese, su relato tiene una gran actualidad. Desde la desesperanza del ser humano medio hasta la crisis de la sociedad dentro de la cual los hombres buscan salidas tan angustiosas como desesperadas, *todo es 1930, y todo es, también, 1973*".[15] Baste acotar aquí que la comparación entre el año 1930 y 1973 —*Los siete locos* fue adaptada al cine por Torre Nilsson, Beatriz Guido, Mirta Arlt y Luis Pico Estrada y se estrenó en Bue-

[13] El desarrollo de este tema puede seguirse en Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Álvarez, 1965.

[14] Torre Nilsson, en Couselo, *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, 191.

[15] *La Nación*, 2 de mayo de 1973, el subrayado es nuestro.

nos Aires el 3 de mayo de 1973— parece exageradamente esquemática: en la primera fecha, el ejército derrocó a un gobierno que había surgido de elecciones libres; entre fines de 1972 y principios de 1973, la mayoría del país se esperanzaba frente al derrumbe de la dictadura militar y de los proyectos de la derecha: Héctor J. Cámpora asumió la primera magistratura luego de triunfar en comicios ejemplares, el 25 de mayo de 1973. Por primera vez grandes sectores de clase media, incluidos los estudiantes, coincidían con las aspiraciones de las masas peronistas, de modo que este panorama resulta difícil de compaginar con las angustias y humillaciones de un grupo de marginados y excéntricos fijados en sus circunstancias concretas.

Torre Nilsson no fue peronista ni populista genérico; Beatriz Guido lo definió como "un gran liberal, casi de izquierda".[16] Esta preferencia ideológica acaso lo llevaba en ocasiones a formular declaraciones tan tajantes como discutibles. En el filme *Los siete locos*, Torre Nilsson niega la historia como proceso e hilvana a través de la angustia de Erdosain un hilo conductor de hechos histórico-políticos. En la película también se percibe una influencia del primer Sartre, sobre todo en la neurosis producto de "la nada" que separa al personaje Erdosain-Torre Nilsson del mundo objetivo y exterior, y que lo conduce a autodevorarse. Y, por último, cabe refutar la idea del director cinematográfico de que los *locos* son personajes "típicos" de Buenos Aires: los seres arltianos son verdaderos *monstruos*,[17] marginales, esquizofrénicos, delirantes, violentos, víctimas y verdugos de la sexofobia. Están anclados en su coyuntura temporal y ambiental, ya que la acción de ambas novelas tiene lugar a

[16] Beatriz Guido, en John King y Nissa Torrents, comps., *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema*, Londres, The British Film Institute, 1988, 46 ("An Interview with Beatriz Guido").

[17] *Los monstruos* iba a ser el título originario de la segunda novela de Arlt, *Los lanzallamas*, II, 261.

fines de 1929 y en Buenos Aires, y esos textos abundan en referentes contemporáneos. De ahí que cualquier transposición lineal como la defendida por Torre Nilsson diluye la riqueza metafórica del original literario.

Un ejemplo claro se encuentra en la comparación entre dos grandes avisos publicitarios para el filme *Los siete locos*.[18] El primero, previo al día del estreno, está presentado por un texto que informa: "Se busca a un peligroso grupo terrorista encabezado por los siguientes sujetos", y a continuación figuran las fotos de los principales intérpretes (*sin sus nombres auténticos*) con epígrafes sumarios al estilo de: "Remo Augusto Erdosain. 30 años. Casado. Inventor de explosivos"; "Hipólita Ergueta (a) La Coja. Prostituta y chantajista", etc. Al final del aviso se advierte: "Esta organización (conocida como *Los siete locos*) planea la destrucción de importantes edificios públicos y otros centros vitales del país", y con tipografía más pequeña: "En los próximos días se ampliará esta información para mayor conocimiento del público".

El segundo aviso publicitario, anunciando la segunda semana de exhibición, reproduce las fotos del primero, esta vez junto a los verdaderos nombres de actores y actrices (Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Héctor Alterio, etc.), además de la ficha técnica habitual del filme *Los siete locos*, basado "en la genial novela de Roberto Arlt".

Lo expuesto anteriormente apunta a la concreción fílmica de la obra: la aproximación idealista al material narrativo lleva a que la película acentúe el sesgo de *angustia existencial* como nervio de la trama, centrada además en Erdosain por cuanto el resto de los personajes sólo se define aproximadamente por sus acciones sin que de las mismas surja esa característica causalidad arltiana. El filme de Torre Nilsson se queda en lo exterior, pues, desaprove-

[18] Los mismos están reproducidos en Martín, *Los films de Leopoldo Torre Nilsson*, 58-59.

chando el rico y apasionante mundo interior de los personajes originarios, desde lo onírico a lo anticipatorio, desde lo deseado a lo imaginado. En consecuencia, su argumento simplifica enormemente lo político-social, y se acerca en ocasiones a la narración prostibularia o tanguera. Cierto pintoresquismo, en el que no suele caer el Torre Nilsson escritor, predomina sobre la compleja totalidad de las criaturas de Arlt; tampoco examina el filme esa característica de exterioridad tan bien apuntada por Arlt, y que sin embargo Torre Nilsson usó con destreza en la novela *El derrotado*: Erdosain "...pensaba en su vida como si fuera la de otro" y se movía impulsado por "fuerzas oscuras".[19]

Los ejemplos más evidentes de esta simplificación cinematográfica del texto de Arlt aluden a varios temas/episodios del filme. Éste se refiere a la banda encabezada por el Astrólogo como un grupo de orientación anarquista, sin tomar en cuenta aspectos ideológicos mucho más complejos y hasta ambiguos[20] que autores como José Amícola han estudiado con minuciosidad: "El Astrólogo es un ideólogo en todo el sentido de la palabra. Un ideólogo como sólo pudo darse en la década del 20, heredero de Sorel en su admiración conjunta de Lenin y Mussolini, pero decididamente imitador del segundo".[21] La muerte del Rufián Melancólico luego de su agonía en el hospital donde el presente, el pasado y lo imaginario coexisten casi mágicamente en el texto literario, pasa a convertirse en el *fait divers* de una vieja película de pistoleros; y el total abrazo originario de Erdo-

[19] Arlt, *Los siete locos*, I, 319-320 y 338, respectivamente.

[20] En esta observación del Astrólogo puede encontrarse un sugestivo paralelo por anticipado con ciertos rasgos ideológico-tácticos del populismo en general: "Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación"; y también en la respuesta a la pregunta del Abogado sobre si es "un comediante, un cínico o un aventurero": "Las tres cosas expresan lo mismo" para el Astrólogo (cfr. Arlt, *Los siete locos*, I, 273 y 77, respectivamente).

[21] Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, 41.

sain y la Bizca, Eros y Tanatos de Buenos Aires, pasa en el filme de Torre Nilsson a convertirse en el asesinato sin pasión de la joven ("Dios te castigó"). El filme termina con el autocastigo de Erdosain, adornado por los adaptadores con una imagen femenina digna del Fellini de *La dolce vita*, que el protagonista contempla antes de suicidarse, y que no se encuentra en la versión distanciada escrita por Roberto Arlt. Poco antes, el Astrólogo se sorprende por el cambio de alianzas conspirativas que le anuncia el Mayor del ejército: "He venido a comunicarles que desde hoy ya no son nuestros aliados sino nuestros enemigos. El orden ha vuelto a la República. Habrá pena de muerte para quien pretenda alterarlo. Tienen dos horas para desaparecer". Con un dramático fondo musical, el Astrólogo confiesa su derrota: "Nos han robado nuestro sueño, y yo ya estoy viejo para crear otro. El mundo es de los jóvenes". (Torre Nilsson incluye fragmentos de noticieros de la época del golpe de 1930, y un canillita vocea: "Abortó un golpe anarquista".)

Los siete locos, como se verá más adelante con *La guerra del cerdo*, remite a otras obras fílmicas de Torre Nilsson como interesantes casos de intertextualidad.

El Buenos Aires de fines de la década del veinte se vincula con el telón de fondo de *La casa del ángel* (1957), aproximadamente hacia 1925. Pero en este filme clave de su carrera la anécdota se ubicaba en la clase alta, con abundantes paralelos entre la corrupción personal y la política, sobre todo en la "apertura" del personaje Pablo Aguirre con relación a Ana Castro, protagonista y narradora de la novela de Beatriz Guido *La casa del ángel* (Emecé, 1955). La temática compartida Torre Nilsson-Guido se iniciaba así de modo triunfal: esta película tuvo muy buena recepción crítica, como lo demuestra la inteligente nota de Homero Alsina Thevenet, ya en noviembre de 1957.[22]

22 Reproducida en Homero Alsina Thevenet, *Crónicas de cine*, Ediciones de la Flor, 1973, 97-101.

El filme *Fin de fiesta* (la novela original [Losada, 1958] estaba dedicada "a Leopoldo Torre Nilsson") se estrenó en 1960, y en su época se lo consideró como una transición de Torre Nilsson hacia un cine más social, pero sin abandonar del todo el intimismo psicológico que ya lo caracterizaba. Aquí apenas interesa señalar que el director recurre al pasado *previo al peronismo* para evocar la vida de un caudillo populista de derecha superado parcialmente por los cambios que están ocurriendo en la Argentina en la década del cuarenta. Por un lado, es la historia de Braceras, *composite* de figuras reales como el bonaerense Alberto Barceló, y por el otro la de un aspirante a futuro jefe, nieto de Braceras, y su prima (en la novela estos personajes aparecen como dos caras de una única moneda: "Mariana era yo mismo", dice Adolfo [195]). Tanto el texto literario como el filme hacen uso de una circularidad afín al "eterno retorno" que los lleva a postular esquemáticamente: "Todo vuelve a empezar (...). Estamos condenados. Todo comienza nuevamente" (235). En escenas que reflejan conocidas posiciones liberales frente al peronismo, la novela y la película se refieren al nuevo e innombrado caudillo que habla seductoramente por la radio como otro Braceras, esta vez a la escala nacional de un gran patrón. El pasado como presente.

Para *Un guapo del 900* (1960), adaptación de una popular pieza teatral de Samuel Eichelbaum (1894-1967), Torre Nilsson retrocede temporalmente aún más, esta vez hasta principios del siglo, para contar una historia de caudillos suburbanos (Arturo García Buhr interpretó a Braceras en *Fin de fiesta* y al doctor Alejo Garay en *Un guapo del 900*), guapos, adulterios y lealtades, incluyendo el neofreudianismo de los diálogos entre Ecuménico y su madre Natividad. Tampoco este retorno al pasado parece oportuno para iluminar comparativamente zonas del presente político o social, y por eso *Un guapo del 900* no pasó de un intento profesional de Torre Nilsson a medio camino entre el sai-

nete y el drama psicológico de costumbres que prefirió Eichelbaum.

Las tres películas del ciclo épico-histórico —las citadas *Martín Fierro*, *El santo de la espada* y *Güemes-La tierra en armas*— no han de ser consideradas en esta ocasión. Las mismas plantean temas importantes como las ilustraciones de obras literarias o personajes históricos arraigados en la memoria colectiva popular.[23] También, los tres filmes permitirían estudiar mejor los problemas de financiación, censura y autocensura cuando se trata de realizar *superproducciones* bajo regímenes militares; y, desde la perspectiva de nuestro trabajo, habría que apuntar que *Martín Fierro* y *Güemes* no se desarrollan en la ciudad de Buenos Aires, en tanto que *El santo de la espada* puede considerarse una película "nacional".

Dejando a *Los siete locos* —personajes porteños en marco no estrictamente naturalista, aunque conservando ambientación y vestuario afines a las novelas originales de Arlt—, corresponde ahora pasar a considerar el filme *La guerra del cerdo*, otra producción fundamental de Torre Nilsson.

La guerra del cerdo: la juventud nihilista

El director Torre Nilsson, Beatriz Guido y Luis Pico Estrada adaptaron la novela *Diario de la guerra del cerdo* (Emecé, 1969) de Adolfo Bioy Casares. Junto con *Los siete locos* y *Boquitas pintadas*, *La guerra del cerdo* puede filiarse a la efímera "euforia política" de 1973-75 que provocó un paralelo renacimiento artístico-ideológico en la industria

23 Sobre la decodificación del mito sanmartiniano, y de los rituales cívicos, véase un análisis contemporáneo sobre *El santo de la espada* original de Máximo Soto, "San Martín, mito y consumo", *Los libros*, 8, mayo 1970, 24-25.

del cine,[24] con títulos tan conocidos como *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1973), *Juan Moreira* (Leonardo Favio, 1973), *La Raulito* (Lautaro Murúa, 1975) y *La tregua* (Sergio Renán, 1975).

La novela de Bioy Casares es representativa de su estilo narrativo: a la minuciosa ubicación barrial-geográfica en Buenos Aires hacia la década del sesenta —Palermo, Pasaje El Lazo, Lafinur, J.F. Seguí, Plaza Las Heras, Hospital Fernández, el asilo de ancianos en la Recoleta— une una trama con ribetes fantásticos pero descriptos de manera realista, y un ritmo creciente hacia el dramático final. Barras o bandas de jóvenes presentados como ladrones, secuestradores, asesinos, sádicos y nihilistas, se dedican a vengarse por anticipado de los ancianos que eliminan. Las referencias políticas concretas de la novela son escasas, y suelen contener las tradicionales posturas antidemagógicas del autor y de su clase social: el apenas aludido dirigente Arturo Farrell —¿referencia obvia para lectores de una cierta edad al Presidente provisional Edelmiro J. Farrell (1944-46), que abrió el camino político a Juan Perón?—, que comanda a "sus Jóvenes Turcos" (91), tiene "el mérito de conferir conciencia de la propia dignidad a millones de parias" (10).

El texto de Bioy Casares sigue los pasos y reflexiones de un *viejo* que "todavía no cumplió los sesenta años" (185), Isidoro (Isidro) Vidal, sobre todo en relación con sus amigos jubilados, su hijo Isidorito y la presencia de Nélida, mujer joven con la cual establece un vínculo sentimental (ella le dice a Vidal: "Te elegí a vos" [153]). La acción de la novela se concentra en unos pocos días en el barrio porteño de Palermo, donde ocurren asesinatos de viejos a manos de bandas juveniles, y hasta infantiles: pronto la ola de violencia llega al grupo de amigos de Vidal, cuando uno de

[24] Cfr. Ana López, "Argentina, 1955-1976: The Film Industry and Its Margins," en King y Torrents, *The Garden of Forking Paths*, 71.

ellos sufre la muerte gratuita en la tribuna de una cancha de fútbol, traicionado por su propio hijo. Bioy el novelista describe a veces formas más rituales de caza de viejos, que recuerdan, por ejemplo, a las persecuciones medievales de brujas (155), pero el filme de Torre Nilsson no tomará en cuenta dicha dimensión.

Un personaje episódico, el doctor Cadelago, luego de atender a un anciano salvajemente apaleado, explica: "A través de esta guerra [los jóvenes] entendieron de una manera íntima, dolorosa, que todo viejo es el futuro de algún joven"; por ello fantasean con la idea de que "matar a un viejo equivale a suicidarse" (193). La novela se cierra con la muerte del hijo de Vidal, castigado como traidor por el grupo misterioso al que pertenecía, el cual parece no haber sido destruido por completo. Vidal piensa en una nueva, posible vida junto a Nélida, reanuda las partidas de truco con los amigos, y regresa solo a su vivienda (218).

En muchos aspectos, el filme de Torre Nilsson sigue de cerca la línea argumental de *Diario de la guerra del cerdo*: Vidal es más joven, su romance con la mujer es más estereotipado, y la película se abre y cierra con panorámicas de la ciudad de Buenos Aires acompañadas por la música de Gato Barbieri: a intervalos, *La guerra del cerdo* incluye breves imágenes "documentales" de colas de jubilados para cobrar sus haberes, un partido River Plate-San Lorenzo, el asilo de ancianos "General Viamonte".

El hijo de Vidal pertenece a una "Agrupación Juvenil de la 21" y se refiere específicamente al conflicto generacional, la idea-fuerza del filme de Torre Nilsson, abstracta y generalizada. En *La guerra del cerdo* el jefe de los jóvenes asesinos es verboso, como lo demuestra una arenga pronunciada en lujoso departamento: su organización cuenta con todo tipo de profesionales leales a la causa (¿qué causa?), habrá castigo implacable para los traidores escondidos en una "comunidad pervertida", y la histeria del líder repite que "la vejez es algo que no puede tolerarse".

Significativamente, la película cambia el desenlace de la novela: Vidal se siente culpable de la muerte del hijo ("no lo supe ayudar"), y termina siendo consolado por Nélida. *La guerra del cerdo* no traslada a la pantalla la deliberada ambigüedad cultivada por Bioy Casares en la novela; tampoco mejora el original cuando se detiene en jóvenes al estilo del hijo de Vidal o de Farrell, cosa que el narrador prefirió reemplazar por las meras consecuencias de sus actos criminales, al centrar la óptica sobre los viejos.

El filme se rodó entre marzo y mayo de 1975, y se estrenó en Buenos Aires el 7 de agosto de dicho año. El país vivía ya la violenta y compleja realidad de la presidencia de Isabel Perón, con grupos criminales inspirados desde el poder al estilo de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA), formaciones guerrilleras como Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), y una profunda crisis en la sociedad y también dentro del movimiento peronista.[25] Practicando prudentes elipsis de la época, la crítica del estreno observó la tendencia del director a "explicar" sociológicamente la anécdota original y a "subrayar motivaciones" no explicitadas por Bioy Casares; y cuestionó esa "narración sin misterio" por la que optó Torre Nilsson.[26]

Hoy es posible comentar *La guerra del cerdo* como una parcial excepción a los filmes más conocidos de Torre Nilsson, que vuelven al pasado para hablar o aludir discretamente al presente. Otra excepción evidente es *La terraza*, sobre argumento de Beatriz Guido, adaptado al cine por la novelista, Torre Nilsson, Ricardo Luna y Ricardo Becher, que se estrenó en Buenos Aires el 17 de octubre de 1963:

[25] Cfr. Liliana De Riz, *Retorno y derrumbe: el último gobierno peronista*, México D.F., Folios, 1981.

[26] Son opiniones de Edmundo E. Eichelbaum, "Una novela ejemplar de Bioy Casares reducida a un esquema sociológico", *El Cronista Comercial*, 8 de agosto de 1975, y de Mahieu, "*La guerra del cerdo* no logra toda la fuerza alucinante que ofrecía su tema", *La Opinión*, 9 de agosto de 1975, respectivamente.

este filme tiene muchos puntos de contacto con *La guerra del cerdo*, del que lo separan doce años.[27]

La terraza metaforizaba, en los primeros tiempos de la presidencia de Arturo Illia (1963-66), tendencias hedónicas y lúdicas de ciertos grupos juveniles de la clase alta urbana, con ligeras alusiones a sus ideologías autoritarias y cuasi-fascistas. El mundo cerrado de una terraza con pileta de natación se convierte en refugio, estival paraíso y campo de conflicto con los adultos, entrevistos en fugaces visitas al escenario básico del filme. El barrio es Palermo, que ofrece una cara ambiental bastante diferente a la descripta en *La guerra del cerdo*. El microcosmos incluye a muchachas liberadas, semiprostitutas de lujo que practican "relaciones públicas" evidentemente privadas con turistas norteamericanos, estudiantes de derecho que estudian poco, y hasta presumibles integrantes de grupúsculos de extrema derecha. Sin excesivo psicologismo, la vida del grupo refugiado en la terraza se rutiniza gracias a una niña, Belita, nieta del encargado de la casa de departamentos a quien ayuda en sus tareas. Belita será la mediadora entre los jóvenes y los adultos, entre la terraza y el resto del mundo, junto a su amigo Gaspar, que pese a su corta edad también trabaja en un teatro de revistas, donde ya empieza a despertar sexualmente. De modo inevitable, Belita se convertirá en víctima de los acontecimientos.

[27] La poco difundida película *El ojo que espía*, rodada en 1964 y estrenada en 1966 (también se la conoce por *El ojo de la cerradura* o *The Eavesdropper*, la versión en inglés distribuida por Columbia), puede vincularse a los dos títulos mencionados en el texto. Su trama cuenta las peripecias de un terrorista de derecha, refugiado en la Avenida de Mayo porteña y española, que cree ser testigo de la conspiración contra un dictador latinoamericano visitante. El final lo muestra vencido hasta en lo personal, y enfrentado a una realidad muy distinta. Véase la opinión de Beatriz Guido sobre este filme donde destaca su importancia temática en la obra compartida con Torre Nilsson, en Mahieu, "Beatriz Guido: las dos escrituras," 166.

La barra de la terraza incursiona por la marihuana y el whisky, practica el "juego de la balsa", versión acuática de los juegos de la verdad que prodigaba el cine francés de la segunda posguerra, alude epidérmicamente al homosexualismo, el machismo, la xenofobia, y se entretiene en la utopía adolescente. Los adultos, siempre vistos en clave de caricatura, quieren poner fin a la aventura; los jóvenes amenazan con tirarse al vacío, pero todo culmina con la acción de un fascista criollo que provoca la caída de Belita en una saliente del entrepiso. Fin del *huis clos*, y regreso a la vida diaria.

La terraza, además, permite un par de observaciones sobre realidad y ficción cinematográfica. El filme tiene pocas remisiones a hechos concretos del período —referencias a Alvaro Alsogaray, el cura que desde un helicóptero apela a la responsabilidad de los jóvenes gritando: "¡No les hagan el juego a los bolches!"—, y su coda ambigua mezcla las metáforas sin demasiada claridad. Acá los niños Belita y Gaspar son los responsables en medio del caos, muy lejos de la infancia en *La caída* o *El secuestrador*: Belita —con un zapato ortopédico clásico— y Gaspar juegan por primera vez como los pibes que todavía son, en el fondo de la pileta desagotada. Las hojas muertas del otoño han reemplazado al sol del verano.

En *La terraza* los jóvenes de clase alta son percibidos como hedónicos, y algunos como extremistas de derecha o *nazionalistas*; para 1975, y refiriéndose a *La guerra del cerdo*, Torre Nilsson subraya que su preocupación es la "lucha generacional" desarrollada en el "Buenos Aires contemporáneo", sobre cuyo futuro no desea abrir juicio en este filme "realista con connotaciones de tipo expresionista".[28]

Incluso cuando el director metaforiza lo contemporáneo, sus esquemas ideológicos y argumentales lo mueven a

[28] Torre Nilsson, en Couselo, *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, 198-199.

exagerar casi hasta lo absoluto un elemento importante de ese presente, como lo fue el conflicto generacional.

De modo provisorio, podemos sugerir que las relaciones entre el escritor Torre Nilsson y el cineasta Torre Nilsson fueron problemáticas en el mejor de los casos: nos parece que esto ocurre no sólo en el análisis de su(s) obra(s) sino en la propia interioridad del hombre Torre Nilsson. En un texto autobiográfico de 1974 manifiesta primero que "soy un hacedor de películas, no un escritor (...)", proclama su devoción al arte que es su medio de vida, pero termina con esta sugestiva afirmación: "Algo dentro de mí me dice: 'Pero todavía escribís, todavía querés seguir siendo escritor'".[29]

Como escritor, Torre Nilsson fue un rebelde contra represiones sexuales y morales de su sociedad, exploró los valores y fobias de ciertos porteños, los cambios de personalidad que experimentan viajando lejos de Buenos Aires, y dio forma de relato a ciertas obsesiones temáticas como el engaño, la traición, la posibilidad de comunicación a través de la amistad, el sexo y la violencia. Si tuviéramos que sintetizar su literatura, diríamos que es transgresora y en busca de una identidad personal/nacional. Como cineasta, Torre Nilsson fue un ilustrador y coadaptador de obras ajenas, menos "naturalista" y más estetizante si se quiere. Temas relacionados con la ciudad de Buenos Aires y sus habitantes, no siempre pertenecientes a idénticas clases sociales, son acaso una constante en su filmografía; lo mismo puede apuntarse sobre la presencia de jóvenes, y el tópico genérico de la juventud, en diversos filmes y en diversas coyunturas sociopolíticas.

En las páginas anteriores hemos intentado una lectura ideológica de ciertos filmes representativos de Torre Nilsson. Esto nos lleva a sugerir la necesidad de estudios mo-

29 Torre Nilsson, en Couselo, *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, 102-103.

nográficos sobre la producción fílmica conjunta de Torre Nilsson y Beatriz Guido que analicen tanto lo estético como lo ideológico. Esta tarea debería relacionarse con la obra literaria de Torre Nilsson, y muy especialmente con la de Beatriz Guido, desde *El incendio y las vísperas* hasta *Rojo sobre rojo*. En muchos casos, Beatriz Guido practicó un género calificado como de "espía de la realidad",[30] que podría compararse, primero, con los filmes en colaboración con Torre Nilsson en las huellas de *La casa del ángel*; y, luego, con las narraciones de Torre Nilsson escritor. Este ejercicio permitiría estudiar las diferencias entre la novelista Guido, por ejemplo, y la guionista/coguionista Guido respecto a comentar la realidad contemporánea.[31]

Mientras tanto, la dualidad profunda de Leopoldo Torre Nilsson enfrenta a quienes procuran entender y analizar sus filmes/relatos dentro de la cultura argentina de las décadas del cincuenta al setenta. Con sorna profunda, ya lo había apuntado Torre Nilsson en su momento: "Demasiadas lecturas para ser wing izquierdo. Demasiado potrero para ser buen lector".[32]

[30] Nora Domínguez, "Una sagaz espía de la realidad," *Clarín* (Cultura y Nación), 10 de marzo de 1988.

[31] Beatriz Guido escribió sobre épocas históricas muy concretas, desde el primer peronismo hasta el caso del general Pedro Eugenio Aramburu entre otras, que no parecieron tentar —por razones seguramente diferentes— al narrador Torre Nilsson o al cineasta Torre Nilsson.

[32] Torre Nilsson, *Entre sajones y el arrabal*, 8.

4. HISTORIA, SEXO, CLASE Y PODER EN LOS FILMES DE MARÍA LUISA BEMBERG

Con *Jorge M. López*

María Luisa Bemberg nació en una adinerada y socialmente prominente familia argentina de origen alemán, y por muchos años llevó la vida de una privilegiada mujer casada con hijos, incluyendo la dedicación a obras de caridad. Pasó largas temporadas en Europa, y los problemas sucesorios de Otto Bemberg con el régimen de Juan Perón en la década del cuarenta alcanzaron carácter legendario.

Después de muchos años, y de su divorcio, Bemberg empezó a poner en práctica sus profundos intereses en las artes visuales, a la vez que se rebeló contra una educación tradicional. Diseñó vestuarios primero, y luego cofundó el Teatro del Globo en Buenos Aires. Escribió el argumento de *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1970) y *Triángulo de cuatro* (Fernando Ayala, 1974); sus dos primeros filmes fueron cortometrajes sobre temas predominantemente femeninos: *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978).

Esta cineasta profesional pudo llegar a filmar cinco largometrajes entre 1980 y 1990 gracias a sus propios recursos financieros, la temprana asociación con la productora Lita Stantic (GEA), y ciertos mecanismos de coproducción y cofinanciamiento.[1]

[1] Cfr. Hugo Beccacece, "La conquista de una identidad," entrevista con María Luisa Bemberg, Revista *La Nación*, 4 de marzo de

Dos filmes bajo una dictadura

La primera película dirigida por Bemberg —su argumento fue escrito en colaboración con Marcelo Pichon Rivière— se llamó *Momentos* (1980). Desde la perspectiva de la mujer, cuenta la historia de Lucía (Graciela Dufau), la esposa de clase media alta del maduro psicoanalista Mauricio (Héctor Bidonde), que se dedica a la jardinería ornamental en suburbios acomodados de Buenos Aires.

Su primer marido murió en un accidente, y luego Lucía fue paciente de Mauricio, con quien se casó más adelante. La pareja no pudo tener hijos debido a la esterilidad del psicoanalista.

Un encuentro casual permite que Lucía conozca a Nicolás (Miguel Angel Solá), vendedor de autos de lujo casado con la hija del propietario de la agencia, y la mujer se siente atraída sexualmente casi de inmediato. Los nuevos amantes pasan unos días de éxtasis en Mar del Plata, fuera de temporada: el psicoanalista viaja frecuentemente por motivos profesionales, y la esposa de Nicolás no parece preocuparse demasiado por las ausencias del marido. En la tradición erótica del cine francés, los amantes —especialmente Lucía— llenan de palabras los intervalos del *post coitum*: en su infancia, ella quiso ser monja, y siempre se sintió aislada en el seno de una familia indiferente. Lucía incluso se pregunta si el amor "es un invento para no sentirse sola".

Pero muy pronto los códigos diferentes de la pareja entran en conflicto, y la intimidad sexual aparece en la realidad apenas como un vínculo pasajero, los "momentos" del título del filme. A Nicolás le gusta el casino, a Lucía las películas extranjeras; el hombre no disfruta de los juegos inventados por la mujer para colorear la relación, y ésta

---

1990, 6-11; y Cristina Civale, "Al borde de un ataque de cine," entrevista con Lita Stantic, *Noticias*, 2 de junio de 1991, 112-113.

se siente sofocada y rechazada por la violencia de Nicolás.

Finalmente, Lucía se decide a regresar en tren a Buenos Aires (como en otras secuencias del filme, ciertos simbolismos fáciles subrayan sus estados de ánimo). *Momentos* culmina con el regreso al hogar de la mujer: Mauricio está comiendo y leyendo a la vez; Lucía acepta en silencio la comida y el vino que le ofrece su marido. La vida continúa para estas dos soledades en matrimonio, mientras Lucía parece más la hija que la esposa del padre/psicoanalista Mauricio, invirtiendo el comportamiento bastante "maternal" que había mostrado en ocasiones hacia su amante Nicolás.

Bemberg escribió y dirigió su segundo filme, *Señora de nadie* (1982), también durante la dictadura militar de 1976 a 1983. Esta obra continuó y en cierta medida profundizó la perspectiva femenina de *Momentos*, incorporando a la vez un reparto más matizado incluyendo el retrato serio de un personaje homosexual. La trama —aunque en ocasiones resulta culpable de vuelcos excesivos de *deus ex machina*— y el medio social —las clases medias altas y ciertos estratos de la burguesía local no permiten el análisis del crucial componente económico de los problemas vividos por una madre independiente— están sin embargo cuidadosamente integrados por Bemberg en su filme.

Laura (Luisina Brando) descubre la escapada sexual más reciente de su marido, el arquitecto Fernando (Rodolfo Ranni), y decide entonces separarse de él para vivir en forma autónoma. Sucesivamente, es alojada por su madre, una tía comprensiva y una amiga. Laura explica la nueva situación a sus dos hijos —que por el momento quedan viviendo con Fernando—, mientras comienza a trabajar como vendedora inmobiliaria especializada en departamentos. También se incorpora a un sistema de terapia grupal para conocerse mejor,[2] donde recuerda los sufrimientos experi-

[2] Sobre el impacto del psicoanálisis y otras terapias en sectores altos y medios de Buenos Aires, véase Jorge Balán, *Cuéntame tu vi-*

mentados por su propia madre al descubrir que el primer marido la engañaba. La mujer separada se entera de que Fernando tiene una amante, y por su parte culmina una efímera aventura con un cliente casado.

Laura se hace amiga de Pablo (Julio Chávez), un hombre gay que pertenece al grupo de terapia, en tanto empieza a comprender las dificultades relativas al sueño de tener un departamento propio. No posee ni siquiera una cuenta bancaria, carece de garantías adecuadas para la operación inmobiliaria y no desea depender de Fernando. Después de un tiempo, Pablo ofrece a Laura compartir su casa sin ningún tipo de obligaciones sexuales. Pero la mujer —se autocalifica varias veces de "señora de nadie"— se vuelve a encontrar con Fernando primero en una fiesta y luego en Punta del Este, donde viajó por motivos profesionales. Esto lleva a la breve reconciliación de la pareja, que otra vez se clausura cuando Laura descubre a la nueva amante de Fernando.

Señora de nadie termina con dos codas. En la primera, Laura consuela a Pablo (quien ha sido golpeado duramente por un amante violento), y los dos duermen en la misma cama, como buenos amigos.[3] En la segunda, Laura y sus hijos ocupan un nuevo departamento con el fondo sonoro de la canción "Señora mía" —letra feminista de María Elena Walsh, música de Luis María Serra—, que subraya el tema de la independencia de la mujer fuera de los límites asfixiantes de la institución matrimonial.

---

da: *Una biografía colectiva del psicoanálisis argentino*, Planeta, 1991. Recuérdese también que la ley sobre divorcio vincular fue aprobada en la Argentina en fecha tan reciente como 1987.

[3] Este tema puede rastrearse en el filme inglés *Sabor a miel* [*A Taste of Honey*] (Tony Richardson, 1961), y también reaparece en *Dios los cría* (Fernando Ayala, 1991). Retratos muy desparejos de personajes masculinos homosexuales en el cine argentino, en *Adiós, Roberto* (Enrique Dawi, 1984) y *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986).

Tanto *Momentos* como *Señora de nadie* [4] tienen varias características comunes: se desarrollan en medios de clase alta y en la Argentina contemporánea, cuentan con un personaje protagónico femenino —desde entonces el rótulo de "feminista" se adhirió a María Luisa Bemberg—, y no son abiertamente políticas. Sus tramas son fragmentarias, a veces impresionistas, pero ambos filmes consiguen tratar importantes temas sociales y sexuales. Por ejemplo, el derecho de la mujer a buscar afectos emocionales y sexuales fuera de matrimonios estancados (*Momentos*), incluso si las consecuencias particulares de tal relación implican el regreso a un medio familiar sofocante. O el rechazo por parte de la mujer (*Señora de nadie*) del adulterio masculino —invirtiendo la supuesta prerrogativa "tradicional" de los maridos—, y los problemas prácticos de vivir como persona independiente en una sociedad con focos machistas que va cambiando lentamente en los últimos años.[5] Este filme es más complejo que el primero y, al menos en el contexto argentino, se debe apuntar la presentación realista de un homosexual masculino y la amistad sin sexo que desarrolla este personaje con Laura.

Puede agregarse, como comentario más general sobre los dos primeros largometrajes de Bemberg que, a pesar de observaciones sobre su superficialidad,[6] *Momentos* y *Señora*

[4] Los filmes fueron concebidos en el orden contrario a su rodaje y estreno: Bemberg, en "Pride and Prejudice: María Luisa Bemberg", entrevista de Sheila Whitaker, en John King y Nissa Torrents, comps., *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema*, Londres, British Film Institute, 1988, 116.

[5] Cfr. Jorge Abel Martín, *Cine argentino '82*, Legasa, 1983, 17-18.

[6] Cfr. Jorge Miguel Couselo ("...un feminismo entre ingenuo y de alta burguesía"), "Cine argentino: presente vago y futuro incierto", *Plural*, México D.F., 133, octubre 1982, 52; y José Agustín Mahieu ("...un feminismo tenue, apto para la hora del té"), "La cinematografía argentina vuelve al camino", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 448, octubre 1987, 138.

de nadie tocaban de manera no tradicional y no conformista tópicos que la dictadura militar —masculina por excelencia— tendía a presentar de modo idealizado para el consumo popular. Recuérdese apenas la propaganda oficial sobre valores "cristianos y occidentales" mientras los militares practicaban el genocidio político: la familia, el matrimonio y los hijos, la homosexualidad como enfermedad, etcétera.[7]

Un melodrama distinto

Camila (1984) fue la obra mejor conocida de Bemberg en la Argentina, donde de acuerdo con cifras del Instituto Nacional de Cinematografía fue vista por 2.117.706 espectadores, y en el circuito internacional de filmes artísticos, donde se convirtió en favorita de cineastas y públicos feministas.

Es la versión libre —coescrita por Bemberg, Beda Manuel Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro— de un episodio histórico y trágico sucedido en 1847-48 bajo la dictadura de Juan Manuel de Rosas (1793-1877): una hija joven de familia muy acomodada, Camila O'Gorman, y un cura católico de una parroquia de Buenos Aires, Uladislao Gutiérrez, se enamoran, escapan al interior y finalmente son capturados y detenidos en la prisión-fortaleza de Santos Lugares. La embarazada Camila y su amante, sin ser sometidos a proceso, son fusilados por órdenes directas del propio Rosas.

Bemberg ofrece una cuidada si no totalmente original lectura feminista de los sucesos: es la joven Camila, abierta al conocimiento y a la pasión, quien inicialmente aparece como la parte más activa en la relación erótica, antes que el estereotipo de un cura libidinoso que seduce a la doncella aristocrática. Un resumen de la trama de *Camila*, con

[7] Enrique Vázquez, *La última: Origen, apogeo y caída de la dictadura militar*, EUDEBA, 1985.

breves comentarios, permitirá destacar las ideas básicas de Bemberg sobre vinculaciones entre sexo, clase y poder, fundamentales para cualquier lectura sociopolítica de este texto.

Camila se inicia con una premonición: su abuela —"La Perichona", interpretada por Mona Maris, el icono fílmico que remite a Carlos Gardel— regresa del exilio en Río de Janeiro para ser confinada en la estancia de la familia O'Gorman: muchos años atrás había sido la amante de un virrey, provocando escándalo por su comportamiento público. Ahora la transgresora seguirá encerrada en la estancia por decisión de su hijo Adolfo (Héctor Alterio): la mujer quedará perdida en su mundo de recuerdos, y Camila la admirará desde niña.

Luego de los títulos, el filme describe la vida en una familia porteña de clase alta regida por Adolfo O'Gorman —paterfamilias autoritario por excelencia—, casado con una mujer sometida pero a veces bastante observadora, y con tres hijas (Camila [Susú Pecoraro] y dos hermanas absorbidas por las delicias de noviazgos formales) y un hijo que se prepara para convertirse en cura. En la casa grande servida por esclavos negros, el dominio de Adolfo es supremo, si bien Camila —desde el comienzo— es presentada como poseedora de una cabeza independiente y moderadamente rebelde: lee literatura prohibida que consigue a través de un librero amigo.

Primero en confesión, y después en su casa, Camila conoce a Ladislao Gutiérrez (Imanol Arias), un cura joven con buenas conexiones federales. La represión ominosa de los mazorqueros se muestra como responsable del degüello del librero de Camila; la presencia del dictador Rosas está subrayada por los retratos exhibidos en todas las iglesias católicas, en tanto que civiles y eclesiásticos lucen la divisa punzó que simbolizaba al régimen.[8]

[8] El *motif* rojo/sangre vincula muchas secuencias de *Camila*: las

Paralelamente, un prelado aconseja a Ladislao ser más prudente en la expresión de sus ideas —una comparación con la no-conformista Camila—, y cuidarse de las mujeres y sus posibles tentaciones. Adolfo, en ocasión importante, manifiesta que sus hijas sólo deben tener una opción en la vida: el casamiento o el convento, y sintetiza así la ideología de su clase.

Camila pasa rápidamente de la obsesión a la pasión, inicia los encuentros y asegura al clérigo de la fuerza de su amor. El impacto de la huida de la pareja hacia Corrientes se hace sentir en la familia O'Gorman: Adolfo escribe a Rosas reclamando el castigo de su hija y el cura sacrílego, mientras su esposa e hijo le aconsejan mostrar clemencia. El alto clero también es implacable acerca de la conducta pública de un sacerdote, y sus voceros insisten en la retribución por parte del Estado. La familia, la Iglesia y el poder político se presentan como pilares de autoritarismo que se refuerzan recíprocamente.[9]

Los amantes refugiados en Corrientes, en breve interludio pasional, enseñan las primeras letras a los chicos del lugar, se integran a la comunidad local y van conociéndose mejor (Camila afirma que tiene celos de Ladislao cuando lo ve rezar a Dios). El destino interviene cuando un viejo conocido, otro cura, descubre a la pareja y la denuncia a las autoridades ("El brazo de Dios llega a todas partes", dice). Camila y Ladislao son arrestados y conducidos al fuerte de Santos Lugares, cerca de Buenos Aires.

Mientras tanto, una reunión de juristas —presidida por Dalmacio Vélez Sársfield, que luego de la caída de Rosas se

---

divisas federales, la cabeza cortada del librero, la matanza de ganado, una riña de gallos, el fusilamiento de los amantes.

9 "En *Camila* se enfrenta el personaje con la Iglesia, la familia y el Estado. Lo mismo ocurre con Sor Juana [*Yo, la peor de todas*]", Bemberg, entrevista en Luis Trelles Plazaola, *Cine y mujer en América Latina. Directores de largometraje de ficción*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, 115.

convertiría en el gran codificador de leyes civiles argentinas— con representantes de la jerarquía católica considera qué normas jurídicas deben aplicarse a los amantes rebeldes. El diálogo subraya además las presiones que sobre Rosas ejercen los exiliados unitarios en articulos periodísticos publicados en Chile y Uruguay (Domingo Faustino Sarmiento, Valentín Alsina): denuncian la corrupción de la sociedad y califican al dictador de "Calígula del Plata."

En la residencia de los O'Gorman, Adolfo rechaza las urgencias de familia y amigos para solicitar clemencia a Rosas en favor de la hija. Evoca el escandaloso precedente de su propia madre y lo vincula con el comportamiento actual de Camila: "Una hija que traiciona a su padre no merece el perdón". Su esposa pronuncia este veredicto: "Estás enfermo de orgullo".

A pesar del descubrimiento del embarazo de Camila en su celda de Santos Lugares —y de una farsa de bautismo administrado por un cura que dice "para que el agua bendita alcance el cuerpo del inocente"[10]—, la orden de Rosas es llevada a cabo. La secuencia final de *Camila* es conmovedora: los amantes, con los ojos vendados, son ejecutados por un pelotón de fusileros. Camila pregunta: "Ladislao, ¿estás ahí?", y Ladislao responde: "A tu lado, Camila". Al principio, varios soldados se niegan a disparar sus armas hasta que el oficial a cargo los amenaza con la suya para que cumplan la terrible misión. Todavía con los ojos vendados, los cadáveres de Camila y Ladislao son depositados en un ataúd improvisado (la cámara muestra breves imágenes de una bandera argentina flameando), y se vuelve a escuchar el diálogo anterior. El amor conquista a la muerte, como en tantos melodramas fílmicos sin los contextos sociales, históricos y políticos de *Camila*, como *Cumbres bo-*

10 Bemberg confirma la autenticidad de este y otros episodios concretos en su *Camila*, en una entrevista con Karen Jaehne, "Love as a Revolutionary Act", *Cineaste*, Nueva York, XIV, 3, 1986, 24.

rrascosas [*Wuthering Heights*] (William Wyler, 1939) o *Los visitantes de la noche* [*Les visiteurs du soir*] (Marcel Carné, 1942), con su final de amantes transformados en estatuas de piedra en tanto sus corazones siguen latiendo. (Un título, en *Camila*, clausura el filme con la fecha del crimen, 18 de agosto de 1848, y el dato verídico de que varios integrantes del pelotón de fusilamiento fueron a su vez ejecutados por negarse a cumplir órdenes.)

Camila fue uno de los filmes más importantes estrenados en los primeros tiempos de la presidencia de Raúl Alfonsín. Críticos y espectadores coincidieron, por ejemplo, en ver a *Camila* como una metáfora clara sobre la tremenda represión ejercida por la muy reciente dictadura militar. En el mercado nacional, pudo combinar públicos especializados para convertirse en gran éxito de boletería: espectadores de una cierta edad que conservaban fidelidad al cine argentino, adolescentes atraídos por las dimensiones eróticas del argumento y sus resonancias contemporáneas, profesionales e intelectuales urbanos incluidos los grupos feministas, etcétera.[11]

Internacionalmente, *Camila* se benefició por una dirección muy cuidada de actores dentro de los esquemas del filme "bien hecho" y con matices sociopolíticos que podían aprehenderse sin necesidad de estar al tanto de las minucias de la historia argentina. La película "...adaptó el melodrama tradicional para socavar los valores conservadores y patriarcales de la sociedad argentina de un modo sumamente efectivo".[12]

El tema de *Camila* no es nuevo en el teatro y la narrativa locales: hubo incluso un filme en el período mudo que hoy sólo rescatan los especialistas. Dos obras importantes

[11] Entrevista con el crítico e historiador del cine argentino Jorge Miguel Couselo, Buenos Aires, 19 de abril de 1990.

[12] John King, reseña bibliográfica, *Journal of Latin American Studies*, Londres, vol. 2, Parte 2, noviembre 1988, 500.

pueden relacionarse con *Camila* de María Luisa Bemberg desde el punto de vista de la intertextualidad, para que la película pueda ubicarse a lo largo de un continuo de creatividad antes que ser examinada como la lectura feminista y aislada de un tema histórico.

La tragedia *Camila O'Gorman* de Julio Imbert (Talía, 1968) se basa principalmente en los datos históricos, y presenta las relaciones entre Camila y el cura en forma bastante tradicional pero con "intermedios" y "coros" que subrayan episodios de la trama en estilo no-naturalista. Al pasar, Imbert es muy crítico de Rosas y su régimen, y del apoyo que le brindaba el alto clero católico, pero sugiere además el papel político desempeñado por los exiliados unitarios en la saga de los amantes condenados, al insistir en lamentos sobre la corrupción de costumbres en la sociedad y el gobierno porteños. Uno de los temas que la obra teatral detalla más que el filme, sin embargo, es el estado público que esos sucesos tomaron en la Argentina —y en Chile y el Uruguay—, al acotar la doble moral eclesiástica: "Si Uladislao Gutiérrez hubiera seguido ocultando su sentimiento y sus relaciones, sin enfrentar al mundo, nada habría ocurrido. Todo se le habría tolerado. 'La hipocresía no es pecado para la Iglesia; antes bien, es por donde ella respira'", hace decir Imbert al cura enamorado (66).

En la pieza, Camila es presentada como mujer enamorada con fuerza de voluntad y autonomía, no como fácil presa de un párroco buen mozo: uno de sus carceleros llega a llamarla "agresiva" (62). Su embarazo y el "bautismo" del feto son destacados en Imbert, como en su oportunidad lo hará Bemberg en su filme. Probablemente debido a razones prácticas de puesta en escena, el final de *Camila O'Gorman* es algo diferente al de la película: en el teatro, la joven Camila condena retóricamente a la dictadura de Rosas —"la sumisión y la obediencia" no son equivalentes al "respeto y el orden" (67)—, lee una carta de Uladislao con la promesa de amor eterno en el cielo, y sale de esce-

na para unirse con su amante frente al pelotón de fusilamiento en la plaza de armas. En la tragedia, otros prisioneros de los que sólo se oyen las voces forman un coro de insultos contra Rosas y sus sicarios.

El gran poeta Enrique Molina publicó en 1973 su novela *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (Losada), donde la historia de estos amantes se anuncia como otro reiterado episodio de violencia en la Argentina, y a la vez como ejemplo doméstico del *amour fou* de los surrealistas, a mitad de camino entre André Breton y Luis Buñuel.[13]

En el primer desarrollo —el único que cuenta en este capítulo—, Molina condena a una sociedad "que niega a la mujer la menor posibilidad de realización propia, sin dejarle más perspectiva que la gloria conyugal, la domesticidad y la sumisión" (20). El amor-pasión de Camila y Uladislao es apenas otro capítulo del violento y mortal ciclo que abarca a seres reales como Pancho Ramírez y su Delfina, Facundo Quiroga, Manuel Dorrego, Juan Lavalle y Damasita Boedo, Justo José de Urquiza...

Molina, en su texto, refuerza tópicos como el ejemplo de Ana María Perichon de Vandeuil, abuela de Camila y transgresora de normas impuestas por la sociedad; el poder absoluto de Adolfo O'Gorman dentro de su familia; el viaje de los amantes a Corrientes, que incluye una larga sección sobre cómo Camila y Uladislao fueron descubiertos y traicionados; las presiones eclesiásticas de Felipe Elortondo y Miguel García para lograr la imposición de un castigo ejemplar por el poder civil; el "más profundo misterio" (252)

[13] La obra teatral de Julio Imbert fue pionera en el tratamiento moderno del tema (*Camila O'Gorman*, Talía, 1968). Para un agudo análisis de la voz de Camila en la novela de Enrique Molina *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (Losada, 1973), con algunas comparaciones con el filme de Bemberg, véase Marta Gallo, "La voz de Camila O'Gorman", en Ruth Gabriela Kirstein, comp., *The Body and Sexual Politics in Modern Latin American Fiction*, número especial de *Paunch*, 65-66, Buffalo, 1991, 68-86.

que envuelve todavía hoy a la orden de Rosas de ejecutar a la pareja enamorada, pese a intentos de lograr clemencia por la hija del tirano Manuelita, amiga de la infortunada Camila (257-261; esta anécdota no aparece en el filme *Camila*); el "bautismo" del feto y la última carta de Uladislao a su amante; y el fusilamiento de la pareja, descripto en términos que preanuncian el final del filme, con los dos cuerpos en un solo ataúd (era "...un enorme cajón de los usados para guardar fusiles" [304]).

Camila de Bemberg apunta por vez primera el *motif* de la directora en el sentido de describir una alianza nosanta entre la familia, la Iglesia católica y el Estado, "...todos los cuales son gobernados por hombres",[14] que puede convertirse en útil herramienta analítica para entender mejor ciertas realidades argentinas —y latinoamericanas—, como se verá más adelante en este capítulo. Acá basta sugerir simplemente que dicho *motif* no está particularmente limitado al pensamiento feminista, ya que, entre otros, fue explicitado por Enrique Molina, en su novela, desde una radicalizada posición surrealista: "Como es natural, la Familia, la Iglesia y el Poder debían fulminar a una criatura que transformaba en éxtasis toda transgresión hecha en nombre del amor, capaz de ser libre, y cuya carne aún estaba húmeda con la lluvia del Paraíso. Su historia es ejemplar, remota y actual como un mito" (21; véase también 121).

Una extranjera en la pampa

Miss Mary (1986), coproducida por GEA Cinematográfica y New World Pictures de los Estados Unidos, cuenta con una estrella internacional, Julie Christie, interpretando el papel de la institutriz irlandesa Mary Mulligan que viaja a la Argentina en los años treinta para encargarse de la educa-

[14] Bemberg, entrevista con Karen Jaehne, 22.

ción y buenos modales de dos hijas pertenecientes a una familia terrateniente. La idea original fue de Bemberg en colaboración con Docampo Feijóo y Stagnaro (que luego seguirían el oficio de director de cine); el guión final fue escrito por Bemberg y Jorge Goldenberg, un excelente profesional a la vez que autor teatral. De acuerdo con Goldenberg,[15] no hubo presiones mayores —artísticas o económicas— de los coproductores, y la propia Bemberg aceptó el doblaje al inglés para el mercado norteamericano de videocassettes; Christie fue elegida por la directora, y por una vez la narración resultó sumamente apropiada para este tipo de colaboración internacional.

El filme se inicia con un título y escenas documentales del 6 de setiembre de 1930, el golpe militar que derrocó al gobierno democrático de Yrigoyen, y los años siguientes de restauración conservadora. Éste sigue siendo un período clave de la moderna historia argentina, con su mezcla de fraude político y privilegio económico, en la justa síntesis de José Luis Romero: la industrialización sustitutiva de importaciones dio lugar a una burguesía débil generalmente subordinada en lo político a las elites terratenientes, y a un movimiento obrero que a su turno, en los años cuarenta, se convirtió en fiel partidario de Perón y sus programas, que intentaron redistribuir más equitativamente las ganancias acumuladas durante el predominio de administraciones con tendencia oligárquica.

Miss Mary puede apreciarse mejor con el conocimiento previo de su trasfondo político, económico y social, que permite al espectador vincular la familia "tipificante" de clase alta, en el sentido de G. Lukács, con los acontecimientos en la escena nacional.[16] La estructura narrativa del filme va

[15] Entrevista con el guionista y autor teatral Jorge Goldenberg, Buenos Aires, 7 de abril de 1990.

[16] Cfr. Alberto Ciria, *Partidos y poder en la Argentina moderna (1930-1946)*, 3a. ed., Ediciones de la Flor, 1975. Dos filmes argenti-

y viene al 16/17 de octubre de 1945, cuando Mary recuerda en Buenos Aires lo ocurrido desde su llegada al país, contratada como institutriz por Alfredo (Tato Pavlovsky), patriarca de una poderosa familia oligarca. El pretexto de la evocación está dado por la inminente boda de Teresa [Terry], una de las dos hijas a las que enseñó Mary, a cuya ceremonia ésta se propone asistir.

Desde 1938, Alfredo es presentado como padre autoritario y arrogante —paralelo obvio con Adolfo en *Camila*— que también domina a su esposa Mecha (Nacha Guevara), mujer reprimida y sumisa que sufre frecuentes depresiones. La vida familiar se reparte entre la estancia de la provincia de Buenos Aires y un *petit hotel* en la Capital: además de las hijas mujeres y Johnny, su hermano, conviven bajo los mismos techos el cuñado de Alfredo (Gerardo Romano), un nacionalista de derecha que administra la estancia y sigue con entusiasmo las victorias del general Francisco Franco durante la guerra civil española, y dos abuelos ancianos y seniles.

Mary pronto se gana el afecto de sus alumnas: Alfredo ya había subrayado que sus hijas necesitaban una educación estricta, con fuertes dosis de religión católica. Mary también empieza a escribir a su madre en Gran Bretaña, y tiende a pintar la realidad argentina con color de rosa: el espectador se entera de su soledad espiritual y de la muerte de su novio en la Primera Guerra Mundial. Por su parte, Mecha practica filantropía de clase alta entre los puesteros de la estancia, incluyendo presiones morales para que quienes "viven en pecado" se casen legalmente, mientras Ernesto, su hermano, perfecciona artimañas preelectorales para beneficiar a candidatos conservadores entre los paisanos, percibidos por Mary como "nativos" extraños.

---

nos que tratan importantes temas de los años treinta y cuarenta —nacionalismo/antiimperialismo, judíos y pro-nazis— son *Asesinato en el Senado de la Nación* (Juan José Jusid, 1984) y *Pobre mariposa* (Raúl de la Torre, 1985).

En tanto Alfredo se muestra como un *predator* sexual, su esposa desciende por los senderos de la enfermedad mental, otro simbolismo típico de Bemberg. Las hijas son mantenidas en absoluta ignorancia sobre el despertar sexual; Carolina sufre serios desórdenes de comportamiento, como cleptomanía y un colapso nervioso. En contraste, y como comentario sobre la doble moral existente, Ernesto lleva a su sobrino Johnny, que cumple dieciocho años, para su rito de iniciación varonil con una prostituta ("tu regalo"), pero cuando el muchacho regresa al hogar encuentra amor y ternura temporarios en los brazos de Mary. Esta violación de lo que la familia entiende como comportamiento aceptable hace que Mary sea despedida por Mecha.

El tiempo pasa, ya ha terminado la Segunda Guerra Mundial, y la ex institutriz, que ahora vive en Buenos Aires, ha decidido finalmente regresar a su país. Ella —y el público— se encuentra en medio de importantes cambios sociales que se suceden en la ciudad y en el país, indicados por Bemberg muy de pasada: breves referencias al fascismo, a las clases subordinadas, gritos de "Perón, Perón", etcétera.

Mary, luego de presenciar silenciosamente la boda de Teresa el 16 de octubre de 1945, y de despedirse de Johnny —ahora un oficial naval casado— tomando el té en la pieza de su pensión, está lista para embarcarse. La fecha es el 17 de octubre de 1945: un título informa que Perón fue puesto en libertad por el gobierno militar, que había derrocado a la administración conservadora el 4 de junio de 1943, como respuesta a la presión pública de cientos de miles de manifestantes. De ahí en adelante, la Argentina "cambió para siempre".[17]

[17] Cfr. Jorge Abel Martín, "*Miss Mary*: valioso fresco crítico sobre la oligarquía", *Tiempo Argentino*, 2 de agosto de 1986, sobre la visión "distante, fría" de las clases altas argentinas que la directora tan bien conoce desde adentro.

Miss Mary mostró en Bemberg la voluntad de mezclar un tema argentino de trascendencia con una estrella adecuada, y relativamente taquillera, como Julie Christie en el papel intermediario de una institutriz extranjera (británica) que en lugar de ir a la India, una colonia verdadera, termina llegando a la Argentina, una colonia formal, para supervisar la educación de los hijos privilegiados de la elite doméstica. Mary Mulligan, testigo-participante marginal, era "...tan ajena a la cocina como [las institutrices] lo eran de la sala de estar", dice María Luisa Bemberg como síntesis de su protagonista.[18] Esto diferencia al filme de Bemberg de otras coproducciones realizadas en la Argentina donde el personaje extranjero y de habla inglesa que enfrenta a una nueva/exótica realidad se vuelve un lugar común para similares colaboraciones internacionales: casos de *Sinfonía mortal* [*Two to Tango*] (Héctor Olivera, 1988) y *Eterna sonrisa de New Jersey* [*Eversmile, New Jersey*] (Carlos Sorín, 1990). Y, en cierto sentido, *Miss Mary* participa de la tradición inglesa de las institutrices como actrices de reparto en dramas o comedias de familia, en teatro, cine y televisión, desde *Los de arriba, los de abajo* [*Upstairs, Downstairs*] a *Institutriz* [*Nanny*], creada e interpretada por Wendy Craig.

En comparación con el melodrama distinto de *Camila*, *Miss Mary* es una obra más distanciada, que se centra en ciertos rasgos psicosociológicos de una familia oligárquica: problemas de comportamiento, enfermedad mental y neurosis son el destino de la mayoría de las mujeres, con la solitaria excepción del personaje interpretado por Luisina Brando, quien se casa con Ernesto pero sin pertenecer a su clase. Las características principales de los hombres son ideas de derecha, chauvinismo sexual y anglofilia: en un momento dado, afirma Alfredo: "Si los ingleses nos hubieran derrotado en 1807, seríamos una ex colonia británica.

18 Bemberg, entrevista con Sheila Whitaker, 118.

¿Se imagina usted a Perón en Canadá?"[19] Algunos excesos en el trazado de personajes aparecen en el eficaz pero a veces demasiado evidente simbolismo de los fugaces retratos de los abuelos, a cargo de los veteranos del teatro y cine argentinos Iris Marga y Guillermo Battaglia: la mujer, sorda, juega a ordenar su colección de fotografías en "muertos" y "vivos"; el hombre, que perdió fortunas en casinos europeos, ya no puede hablar.

Miss Mary es un filme interesante porque convoca paralelos entre la familia, con la influencia del catolicismo tradicional, sobre todo en las mujeres, y la sociedad, junto con la fuerte veta autoritaria de un Estado militar después de 1930, o de una fraudulenta administración conservadora durante la "década infame". Sin embargo, el ambiente y los personajes "rurales" tienden al estereotipo cuando los enfoca Mary con su visión de extranjera/extraña; y, como ya apuntamos, los profundos cambios sociales ocurridos en el país en los años cuarenta son apenas pasajeras referencias audiovisuales en *Miss Mary* —Perón, como Rosas en *Camila*, es el gran ausente del filme—, cosa que hizo difícil seguir el argumento de aquella película a los públicos de ultramar, como lo señalaron críticos en los Estados Unidos y Canadá.[20]

El conocimiento como transgresión

Yo, la peor de todas (1990) es la primera ocasión en que Bemberg trata un tema no argentino, pero sí latinoamericano, ubicado en el México colonial del siglo XVII. La directora coescribió el guión con el hombre de teatro y no-

[19] Rick Groen, "Without Bridges, *Miss Mary* Collapses", *The Globe and Mail*, Toronto, 23 de diciembre de 1986, A13.

[20] Véase Richard Corliss, *Time*, 2 de febrero de 1987; y Nicholas Read, *The Vancouver Sun*, 27 de diciembre de 1986, E6.

velista uruguayo Antonio Larreta, usando como fuente principal el grueso volumen de Octavio Paz sobre la poeta y monja de esos complicados años: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.*[21]

GEA Cinematográfica, la productora de Bemberg, negoció un convenio de preventa con productores franceses que suministró cerca del 80% del costo total del filme, un millón y medio de dólares, cifra elevada para el cine argentino; GEA conservó derechos de exhibición para la Argentina y países limítrofes, donde *Yo, la peor de todas* no alcanzó a igualar las excelentes recaudaciones que en su momento hizo *Camila*. La directora se reservó el *final cut*, si bien es posible detectar sugerencias de los productores franceses en el empleo de Dominique Sanda, y de capitales españoles adicionales en el de Assumpta Serna para el papel protagónico.

El filme comienza con un diálogo entre el virrey de España Tomás Antonio de la Cerda, marqués de La Laguna —ejerció el cargo entre 1680 y 1686—, interpretado por Héctor Alterio, y el arzobispo de México Francisco de Aguiar y Seijas (Lautaro Murúa), sobre sus funciones complementarias en la colonia. Dicho virrey y su esposa María Luisa (Dominique Sanda) manifiestan el deseo de conocer a Sor Juana Inés de la Cruz (Assumpta Serna), que ya es famosa como autora teatral fuera de su claustro de monja jerónima.

Por el contrario, el arzobispo es presentado como sumamente estricto en cuanto a la moral, quejándose de la "escandalosa disipación mundana" y aconsejando una vida austera para las monjas. También desde el comienzo se traza una comparación entre las representantes femeninas de *el velo y la corona*, destinos paralelos de la monja (1648-

21 El libro se publicó en México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1982; las referencias en este texto a *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* provienen de la primera reimpresión argentina, FCE, 1990.

1695)[22] y la virreina: Juana se convirtió en esposa mística de Dios siendo muy joven y María Luisa entró en un casamiento de conveniencia cuando tenía 20 años de edad. El filme no explora a fondo la naturaleza de la verdadera relación entre ambos personajes, y apenas sugiere una "amistad amorosa" entre las mujeres, como la define Octavio Paz (259).

Su confesor, el jesuita Antonio Núñez de Miranda (Alberto Segado), tiene mucha influencia espiritual sobre Juana, de quien se indica que entró al convento para cumplir con su vocación de estudiar y aprender: las posibilidades de que una mujer joven se dedicara a tareas intelectuales en el siglo XVII eran sumamente remotas en el mundo real. Juana, entonces, vive rodeada de libros —incluidos autores peligrosos como Descartes—, pero también de un astrolabio, una lira, un autómata, imanes, un espejo de obsidiana, y de sus escritos (a los que llama "mis hijos"). En una forma verbal posmodernista, la monja afirma que "el conocimiento es siempre una transgresión",[23] especialmente si quien tanto lo desea es una mujer.

Mientras la nueva abadesa de las jerónimas, elegida por el voto secreto de sus monjas, se opone a las actividades literarias de Juana, la virreina la protege. María Luisa festeja oficialmente el nacimiento de su hijo, en tanto *flashbacks* informan que Juana, a sus 17 años, fue dama de honor en la corte virreinal de Nueva España; que en la Universidad fue examinada por eruditos doctores sobre gran cantidad de temas; y que tuvo un admirador juvenil, cuyo tierno beso se convertirá en el recuerdo inocente de la monja.[24]

[22] Éstas son las fechas aceptadas por Octavio Paz; otros estudiosos indican 1651 como el año en que nació Juana (véase el primer libro citado en nota 28 *infra*).

[23] Escribió Paz: "...el acto de conocer es una transgresión", *Sor Juana Inés de la Cruz*, 504.

[24] Las dos primeras anécdotas se repiten en muchos escritos bio-

En lenta progresión, *Yo, la peor de todas* subraya las crecientes preocupaciones del arzobispo frente a la rebeldía intelectual de Juana: no sólo critica al indulgente confesor sino que ordena la clausura de la biblioteca personal de la monja letrada, marcando claramente las relaciones de la Iglesia con la censura: se muestra a la Inquisición quemando libros considerados inmorales o heréticos.[25] Entonces, los virreyes que regresan definitivamente a la Península consiguen que Juana los autorice a publicar el primer volumen de sus obras en España, donde las condiciones parecen más favorables que en México. Aquí, en tanto, las políticas eclesiásticas continúan su curso bizantino: el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz (Franklin Caicedo), se decide a atacar al arzobispo de México usando el talento de Juana en un episodio histórico de gran complicación.[26] Como consecuencia de ello, la monja se encuentra más aislada que antes cuando el arzobispo continúa criticándola sin descanso (ella comenta: "si no fuera mujer, nada importaría"); el obispo de Puebla guarda silencio, y su confesor Miranda ya le había retirado el consejo desde tiempo atrás.

Una serie de sucesos históricos —inundaciones, pestes, una rebelión de amerindios en el virreinato de Nueva España—[27] aportan el telón de fondo a la parte final de *Yo, la peor de todas.* Juana cuida enfermos y barre pisos, tareas de una monja "típica": también recibe por intermedio del

gráficos sobre Juana; la tercera parecería una licencia poética de los guionistas.

[25] *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1984) termina con la memorable imagen de libros desenterrados del lugar donde habían sido ocultados por sus dueños, durante los años más negros de la dictadura.

[26] Los incidentes que rodean a la famosa carta escrita por Juana, "Respuesta a sor Filotea de la Cruz", en Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz,* 511ss.

[27] Cfr. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz,* 566ss.

amigo Carlos Sigüenza y Góngora (interpretado por Gerardo Romano), ex jesuita, un ejemplar del primer volumen de sus obras que la ahora viuda María Luisa ayudó a publicar en España en 1689. Pero es el Padre Miranda —de nuevo convertido en guía religioso de Juana— quien adquiere influencia dominante en los postreros días de la monja: se complace por los trabajos de su pupila ya que están "al servicio de Dios," y le dice que "Dios quiere otra Juana", a lo cual ésta responde con tristeza: "O ninguna".

Una secuencia de autoflagelantes, que remite a las luces y sombras de Zurbarán o a *Los demonios* [*The Devils*] (Ken Russell, 1970), resalta los renunciamientos y penitencias de Sor Juana Inés de la Cruz: se desprende de sus posesiones terrenales ("sobre todo tus recuerdos", insiste el confesor), y atraviesa una mutilación espiritual progresiva a medida que se vacía finalmente su celda. Juana enfrenta entonces al tribunal eclesiástico, y renuncia a lo que fue, incluidas sus actividades intelectuales. La monja rompe sus anteojos, se corta y firma con sangre su decisión final: "Yo, la peor de todas, Sor Juana Inés de la Cruz". La cámara muestra la celda vacía salvo por una serie de estantes sin libros y por un crucifijo: un título informa al espectador que la religiosa murió poco después, víctima de la peste.

Yo, la peor de todas somete los años de madurez de Sor Juana a una lectura feminista que surge, en buena medida, del libro de Paz respecto a las relaciones de la monja con su propio tiempo y lugar, y a la necesidad del lector contemporáneo de conocer a fondo a esa mujer y sus circunstancias. El guión de Bemberg y Larreta simplifica o sintetiza muchos episodios en la vida de Juana: el diálogo contiene ideas, los actores están marcados de modo austero y no-naturalista, a veces sugeridor de Dreyer, y desempeñan sus papeles en el marco ambiental del especialista polaco Voytek, que ofrece al espectador una Nueva España en estudios.

El libro de Paz representa la mejor síntesis de lo que se

sabe sobre Juana, junto con una interpretación bastante atractiva de varios enigmas de su existencia: dos de éstos ya habían sido explicados por la pionera sorjuanista Dorothy Schons en 1926.[28] El filme se apoya básicamente en el análisis de Paz: Juana entra al convento motivada por su amor al conocimiento, y la celda se convierte en taller, llena de libros e instrumentos científicos. La religiosa no se "especializará" en la meditación y la escritura sobre temas religiosos. En cierto sentido, Juana "ama" al conocimiento como Camila "amó" a Ladislao, y el paralelo entre ambos filmes podría abarcar además la trilogía represora de Familia —el convento en *Yo, la peor de todas*—, Iglesia y Estado, si bien la pareja virreinal específica de la película se muestra más comprensiva con la monja que lo ocurrido en los hechos, especialmente después de 1686.

Con respecto a la renuncia a la pasión de su vida, el guión retoma también los convincentes argumentos de Octavio Paz que ubican a Juana como víctima de enfrentamientos por el poder religioso entre el obispo de Puebla y el arzobispo de México, por un lado, y una tensa relación con su confesor que terminó con el rechazo por Juana del conocimiento secular y su devoción a tareas más "monjiles" al servicio del Señor, por el otro. Si bien *Yo, la peor de to-*

28 Véase Dorothy Schons, "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz", reproducido en Stephanie Merrim, comp., *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, 38-60. Además de muy interesantes lecturas feministas de obras de Sor Juana, en este libro hay análisis de lo que significaba ser una "monja modelo" en el México colonial, en Asunción Lavrin, "Unlike Sor Juana? The Model Nun in the Religious Literature of Colonial Mexico", 65-85; y las tácticas empleadas por la religiosa para resistir a las estructuras opresivas, en Josefina Ludmer, "Tricks of the Weak", 86-93. Cfr. además Emilie Bergmann, "Sor Juana Inés de la Cruz: Dreaming in a Double Voice", en autoras varias, *Women, Culture and Politics in Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1990, 151-172.

das no subraya el tema, en el filme puede leerse un paralelo posible con ejemplos contemporáneos de lavado de cerebros, control de pensamiento, renuncias forzadas, etc., como Paz lo apunta en su libro.[29]

Los cinco filmes de María Luisa Bemberg hasta aquí comentados poseen algunos rasgos comunes que los refuerzan recíprocamente, aparte de sus valores individuales.

Así, la noción de Bemberg sobre la historia es fundamentalmente la de su repetición (los filmes desarrollados en la Argentina en tres épocas diferentes, y *Yo, la peor de todas* en Nueva España y en el siglo diecisiete), en lugar de una marcha lineal hacia el progreso o la concatenación mecánica de hechos. Los intereses de la directora se centran en el nivel individual: una mujer de clase media alta en *Momentos* o *Señora de nadie*, los amantes en *Camila*, la institutriz y la familia oligárquica que la emplea en *Miss Mary*, la monja Juana y su convento como familia autoritaria sustituta en *Yo, la peor de todas* (la institución está a cargo de mujeres, pero subordinadas en última instancia al alto clero masculino). De modo creciente, la "familia" se ha convertido en los filmes de Bemberg en escenario donde la historia despliega su antiquísimo relato de dominación masculina y sumisión femenina.

La crítica ha reiterado que el principal personaje en estas películas es una mujer, y que las perspectivas femeninas constituyen la preocupación fundamental de su directora. Podría añadirse que, con excepción de Mary Mulligan y Sor Juana, dichas mujeres pertenecen a estratos superiores de la sociedad, y por eso sus problemas y condiciones no se prestarían fácilmente a generalizaciones aplicables a otras clases.

Sin embargo, nos parece que es en su análisis del po-

[29] Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 629-631; sobre estos temas pueden leerse las bien conocidas obras de Arthur Koestler y George Orwell, entre muchas otras.

der que los filmes de Bemberg se vuelven más pertinentes y dinámicos respecto a la problemática contemporánea: las relaciones de poder dentro de la familia —recordemos las figuras patriarcales/autoritarias de Adolfo en *Camila,* Alfredo en *Miss Mary* y el arzobispo de México en *Yo,* la *peor de todas*— pueden apreciarse a la vez como metáforas o microcosmos de una sociedad corporativa —con poderosos actores sociales como la Iglesia católica— y de un Estado represivo, o sea el caso de la Argentina durante muchas décadas del siglo veinte.*

*María Luisa Bemberg falleció en 1995. (*N. del E.*)

SEGUNDA SECCION

5. CINE ARGENTINO, INDUSTRIA Y ESTÉTICA, 1983-1989

El mundo, la Argentina

Muchos de los temas a tratarse en esta sección no son, por supuesto, exclusivamente argentinos. En buena medida, los mismos reflejan la globalización/internacionalización del negocio cinematográfico. A diferencia de otras industrias donde se nota la fuerte competencia de Japón y Alemania, en las del *entertainment* se advierte la dominante presencia de los Estados Unidos: sus filmes y sus géneros, sus videos, sus series y otros programas televisivos, la televisión por satélite y empresas como CNN (*Cable News Network*), junto a la promoción y publicidad de los respectivos productos —parte considerable de los costos totales— y al idioma inglés como lenguaje universal del cine. También son frecuentes las crisis industriales de mercados y públicos que afectan a cinematografías establecidas como Francia e Inglaterra; los problemas de cines "nacionales" —y acaso "populares"— en diversos países del Tercer Mundo; y la disyuntiva entre subsidiar o apoyar financieramente a los cines domésticos y dejarlos librados a la lógica del mercado libre, como se practica en los experimentos neoconservadores que remueven la protección estatal a gran cantidad de industrias nacionales en América latina mientras abren las fronteras a importaciones procedentes de países industrializados.

Algunas cifras de fines de la década anterior señalan la creciente importancia que el mercado extranjero tiene para los siete principales estudios de Hollywood;[1] en 1989 los mismos recaudaron 3.130.000.000 U$S sin incluir ventas de filmes para exhibir por televisión ni videocassettes, de los cuales el 43% correspondió a mercados internacionales. En 1984, solamente el 33% correspondió a esos mercados. También en 1989 los mercados extranjeros más importantes para Hollywood fueron: Japón (201.600.000 U$S), Canadá (152.500.000 U$S),[2] Francia (127.600.000 U$S), Alemania Federal (117.500.000 U$S), Gran Bretaña (115.300.000 U$S), España (94.500.000 U$S), Italia (84.700.000 U$S), Australia (73.900.000 U$S), Suecia (39.400.000 U$S) y Brasil (34.000.000 U$S).

La ampliación de mercados exteriores tiene múltiples consecuencias: una de las mayores consiste en la trivialización y homogeneización del contenido y las formas de los filmes producidos, sobre todo los de aventuras con efectos especiales cada vez más espectaculares y las comedias con humor visual, y en la manufactura de divos tan taquilleros a escala sideral como el musculoso Arnold Schwarzenegger: *Terminator 2* recaudó 262 millones de dólares en todo el mundo.

Europa fue siempre valiosa para la cinematografía de los Estados Unidos, y casos como el de Gran Bretaña ejemplifican las conflictivas relaciones entre dos industrias nacionales del cine separadas por el Atlántico y unidas, las más de las veces, por el común idioma. Algunos temas

[1] Cfr. Geraldine Fabrikant, "Hollywood Takes More Cues from Overseas", *New York Times*, 25 de junio de 1990, A1, C12.

[2] Históricamente, el mercado canadiense fue considerado por las productoras *majors* de Hollywood, y sus sistemas de distribución, como parte integrante del mercado doméstico (los Estados Unidos). Un sintético análisis de esta dependencia económica es Stephen Godfrey, "Behind the Big Screen", *The Globe and Mail*, Toronto, 28 de marzo de 1992, A1, A6.

constantes han sido la dificultad de penetración en gran escala por parte de filmes ingleses en el mercado estadounidense, y la presencia de intereses norteamericanos en Inglaterra: producción de películas baratas, o *quickies*, para cumplir con las necesidades de cuotas de pantalla reservadas a producciones locales; construcción de nuevas salas de exhibición —como en otros países europeos— para reforzar la atracción que históricamente han ejercido los productos de Hollywood para el público británico.[3] La complejidad de vínculos entre Hollywood y la industria británica del cine está dada por el hecho de que si bien un filme como *La mansión Howard* [*Howards End*] (James Ivory, 1992) recibió premios Oscar en 1993 como expresión de calidad británica y representante de su cine, los productores del mismo se asociaron recientemente con la empresa Disney para realizar un programa más ambicioso de este tipo de películas en el futuro.

El idioma inglés, precisamente, facilitó a la cinematografía australiana, entre los años setenta y ochenta, el acceso al mercado de los Estados Unidos aunque no siempre en circuitos comerciales de primera línea; otros cines nacionales, incluidos varios filmes argentinos en los ochenta, se vieron reducidos a los guetos de exhibición de películas con subtítulos, sistema consistentemente rechazado por la masa de espectadores de cine en los Estados Unidos. De paso, hay que destacar que el "nuevo cine australiano" sólo se estableció con posterioridad a la creación de un mercado viable de televisión, y se basó en el aporte generoso de fondos estatales.[4]

Después del colapso de los sistemas comunistas en el

[3] Paul Swann, *The Hollywood Feature Film in Postwar Britain*, Londres, Croom Helm, 1987.

[4] Una buena introducción sobre el cine australiano en relación con la cultura de masas norteamericana y los filmes de ese origen como lenguaje internacional es Glen Lewis, *Australian Movies and the American Dream*, Nueva York, Praeger, 1987.

este, Europa se ha convertido en uno de los campos de confrontación entre las tendencias globalizadoras *à la* Hollywood y las nacionales que desean mantener la presencia de cines con personalidad propia, contra muchos obstáculos.[5]

Francia es ejemplo ilustrativo. Si bien continúa produciendo una cantidad considerable de filmes —en 1991 se estrenaron 368—, el porcentaje del mercado que ocupan es del 31%, frente a los filmes norteamericanos, que están cerca del 60%. Los productos de Hollywood ocuparon también los primeros seis puestos en cuanto a recaudaciones. Extendiendo el análisis, el crítico francés Jean-Michel Frodon ha sintetizado: "Visto a través de los anteojos de la boletería, un planisferio [del resto del mundo] implicaría un gigantesco continente anglo-sajón, un territorio francés erosionado por las corrientes contrarias y, si se busca con cuidado, algunos islotes minúsculos perdidos en un océano de indiferencia".[6] Esta tendencia niveladora a escala planetaria del cine regido por Hollywood tiene otra dimensión complementaria, pero de signo diverso, paralela a las inversiones de multinacionales japonesas como Sony y Matsushita en empresas de cine norteamericanas: el Canal Plus de la televisión francesa, principal comprador europeo de películas estadounidenses, es importante accionista de varias compañías de Hollywood, lo mismo que el conglomerado Chargeurs (transportes y textiles) y el magnate de la construcción Francis Bouygues.

[5] Un texto útil sobre relaciones entre cine y sociedad en varias naciones europeas, en Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies 1939-1990*, Londres, Routledge, 1991. Sobre Francia, véase Robin Buss, *The French Through Their Films*, Londres, B.T.Batsford Ltd., 1988; sobre España, Rosa Mora, "Alberto Ollart: Frente a las multinacionales ningún cine europeo puede subsistir", *El País*, ed. internacional, 8 de marzo de 1993, 20.

[6] Jean-Michel Frodon, "L'écran rétréci", *Le Monde*, París, 2 de enero de 1992, 8.

Como en otras latitudes —la Argentina, por ejemplo—, ha habido una reducción del 30% en la asistencia al cine en Francia durante los últimos diez años. Esto es particularmente serio con respecto a la difusión cada vez más reducida de filmes europeos en la propia Europa. La producción de filmes en ese continente ha bajado en un 25% durante la pasada década (Italia sigue elaborando unos 100 por año y España más de 60). Pero en las pantallas francesas el porcentaje del mercado correspondiente a películas italianas se redujo al 3.1% —llegó en su momento al 15%—, el de películas inglesas al 4%, y el de películas procedentes de países individuales de la ex Europa Oriental no suele pasar del 0.5%.

Los problemas aludidos también se verifican en estas naciones, adquiriendo caracteres específicos en ciertos contextos. Filmes producidos en Polonia (32 en 1992), Hungría (14), etc., se siguen exhibiendo con éxito de crítica en los festivales más cotizados, pero —como luego se verá para el caso de la Argentina— ese prestigio internacional no se traduce necesariamente en acceso a nuevos mercados o en condiciones industriales favorables a la producción continuada de filmes.

En coloquios y conferencias, directores y productores disidentes en su época de un Estado que trataba de imponer su ideología a los cineastas de regímenes comunistas, manifiestan graves preocupaciones por los filmes de *entertainment* del Oeste, o de imitaciones locales baratas en varios sentidos, que están invadiendo las pantallas de Praga, Varsovia, Budapest y hasta Moscú. Los filmes realizados en ex países socialistas apenas encuentran espacios de exhibición en algunos circuitos especializados del Oeste. De esos encuentros culturales han surgido ideas de coproducciones entre países europeos y cierta medida de reglamentación estatal para proteger a productores locales de la competencia desigual de las multinacionales. El joven director ruso Pavel Lounguine (*Taxi Blues*) lo expresó con gran claridad:

"Debemos trabajar para conservar una industria cinematográfica europea unida, y no convertirnos en una especie de *Hong Kong del Norte invadido por filmes norteamericanos*".[7]

Las preocupaciones de Lounguine reflejan también dilemas de muy lejanas latitudes, como los de cineastas africanos en Senegal o Burkina Faso, y otras ex colonias de Francia: entre 1963 y 1978 se rodaron unos 250 filmes en ese continente, el 90% de ellos en naciones francófonas. Por un lado, la extrema dificultad de muchos estados africanos para subsidiar a sus producciones cinematográficas, frente a otros problemas acuciantes de la realidad. Por el otro, los capitales que se invierten en películas africanas —de Francia, pero también de otros países del Oeste— pueden distorsionar y diluir los contenidos de las mismas, sobre todo si se destacan otras dimensiones que el *cine antropológico*, o las identidades de los africanos vistas por africanos en lugar de las variadas y a veces subyacentes presencias del neocolonialismo.

En América latina, los problemas de las industrias cinematográficas nacionales no siempre son idénticos aunque existan parecidos de fondo. En Brasil, por ejemplo, son cruciales las relaciones entre la industria del cine y la poderosa cadena televisiva Globo, o la declinación del ente *Embrafilme* como consecuencia de conocidas crisis económicas. En México, debe advertirse la oscilación entre políticas proteccionistas de la tradicional industria local, como durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-76), y otras más favorables a acuerdos con productores extranjeros. En los años noventa el Imcine, bajo Carlos Salinas de Gortari,

[7] Declaraciones de Pavel Lounguine, "East European Directors Ponder Price of Freedom", *The Vancouver Sun*, 14 de mayo de 1990, B4. Ver también Katharine F. Cornell, "After the Wall: Eastern European Cinema Since 1989", *Cineaste* ["Supplement on Central and Eastern European Cinemas"], XIX, 4, 1993, 43-46.

ha inaugurado una política de coproducciones con sociedades privadas integradas por directores, especialmente los pertenecientes a nuevas generaciones. En Cuba, verdadero modelo alternativo al usual cine comercial latinoamericano, es importante analizar los impactos que su situación de emergencia económica provocan en organismos cruciales como el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica).[8]

Economía y sociedad: una industria en crisis permanente

El retorno a la democracia constitucional fue paralelo a un cierto resurgimiento del cine argentino, sobre todo en el terreno estético e ideológico. Ese período 1983-1989 se caracterizó por la gestión abierta de Manuel Antín como director del Instituto Nacional de Cinematografía, y un balance posterior realizado por este cineasta permite resumir las principales actividades del organismo a su cargo durante dicho lapso. Por ejemplo, cambios en la legislación vigente que eliminaron la censura de filmes y todo tipo de reglamentaciones represivas; recuperación de fondos propios destinados al fomento cinematográfico mediante la aplicación de un único impuesto del 10% sobre el precio de las entradas de cine a fin de financiar ese tipo de actividades sin recurrir al Tesoro de la Nación; vigencia de "plena libertad temática y total pluralismo ideológico"; fomento de "un cine distinto y de características singulares, predominando las obras de autor como sólo esporádicamente había ocurrido antes";[9] desarrollo de una presencia argentina en

[8] Cfr. John King, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, Londres, Verso, 1990, *passim*.

[9] Manuel Antín, "Hoy estreno: 'país sin cine'", *Propuesta y Control*, segunda época, XV, 19, noviembre-diciembre 1991, 2116. Cfr.

festivales internacionales de cine, tanto en filmes exhibidos como en la integración de jurados; apoyo a la venta internacional de películas argentinas a través de la representación comercial ARGENCINE.

También el INC auspició la enseñanza profesional del cine, brindó cierta colaboración a películas producidas y realizadas en las provincias, implementó inicialmente un régimen de coparticipación entre el Instituto y grupos artísticos que idearon los filmes, apoyó a los cineclubes y al cine de paso reducido, creó un Departamento de Publicaciones de gran utilidad para especialistas,[10] organizó concursos de guiones cinematográficos, etcétera.

Uno de los logros más importantes de la gestión de Antín al frente del INC, continuado en general por sus sucesores durante la presidencia de Carlos Menem, fue la abolición de la censura cinematográfica practicada por el Ente de Calificación Cinematográfica, tarea encomendada a Jorge Miguel Couselo. Tal cual lo documenta minuciosamente Andrés Avellaneda,[11] entre 1968 y 1984 se censuraron directamente 727 filmes argentinos y extranjeros, y —desde 1974— se organizó sistemáticamente el discurso censorio con códigos muy precisos para el caso del cine, incluyendo la defensa de un "estilo de vida argentino" y la multiplicación de fuentes de prohibiciones. A poco de haber asumido el Presidente Raúl Alfonsín, el Congreso aprobó la

---

además Antín, "Cine argentino: Habla Manuel Antín, el padre del boom", *Cultura de la Argentina contemporánea*, IV, 21, julio-agosto 1987, 6-12; y "Entrevista a Manuel Antín" por Eduardo Saglul y María Martha Sierra, *Generación '83*, IV, 33, junio 1987, 28-33.

[10] Como Daniel López, comp., *Catálogo del nuevo cine argentino 1984/1986* y *Catálogo del nuevo cine argentino 1987/1988*, publicados por el Instituto Nacional de Cinematografía en 1987 y 1989, respectivamente; y Jorge Abel Martín, comp., *Cine Argentino: Diccionario de realizadores contemporáneos*, INC, 1987.

[11] Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, 2 vols., CEAL, 1986.

ley 23.052 aboliendo toda forma de censura oficial y creando un nuevo organismo destinado exclusivamente a calificar las películas por edades mínimas del público espectador, la Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas.

Como suele ocurrir en países democráticos, esta Comisión Asesora se integra con representantes de diversas organizaciones y especialidades: el INC, del que depende, la Secretaría de Educación del Ministerio de Educación y Justicia, la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, el Equipo Episcopal para los Medios de Comunicación Social de la Iglesia Católica, el Culto Israelita, las Confesiones Cristianas no Católicas, licenciados en psicología o títulos equivalentes designados por el INC, críticos cinematográficos designados por la Secretaría de Cultura de la Nación y abogados propuestos por el Ministerio del Interior.

La Comisión define la calificación de cada película por el voto de sus integrantes, de acuerdo con las siguientes categorías: Apta para todo público (ATP), Sólo apta para mayores de 13 años (SAM 13), Sólo apta para mayores de 16 años (SAM 16), Sólo apta para mayores de 18 años (SAM 18) y de Exhibición condicionada (EC).

Fuera de problemas suscitados cuando se prohibió trasmitir por televisión filmes antes calificados como no aptos para menores de 18 años, aunque dichas emisiones estaban previstas para horarios nocturnos después de las 22 horas, fuera del llamado "horario de protección al menor",[12] el consenso crítico de la época destacó los enormes progresos alcanzados por el cine nacional en cuanto a la libertad de expresión defendida por las autoridades del INC.

Uno de los aspectos fundamentales en la cuestión del cine argentino como industria viable y no simplemente como "un conjunto de películas" [13] es el relativamente reduci-

[12] Homero Alsina Thevenet, "La censura de siete cabezas", *El Porteño*, VII, 65, diciembre 1986, 53-55.

[13] La expresión es de Ricardo García Olivieri, "Ilusiones que ma-

do mercado interno y su achicamiento durante el período en consideración. La disminución progresiva de espectadores afectos al cine nacional se advierte desde por lo menos la década del sesenta y el *nuevo cine argentino*; para la del ochenta era muy común lamentarse por la desaparición de salas de barrio en Capital Federal y cines del interior del país, para convertirse en garajes o supermercados.[14] Estadísticas del INC señalan que entre 1983 y 1989 cerraron 47 salas en Capital, 34 en el Gran Buenos Aires, 206 en la provincia de Buenos Aires y 100 en Córdoba.

---

tan al cine", *Tiempo Argentino*, 18 de noviembre de 1984. La idea de "Ya tenemos arte, pero no una industria" apunta a esta discrepancia estructural del cine argentino (*Clarín*, 5 de octubre de 1986).

[14] Eduardo Lancellotti, "Cines de barrio: las viejas fábricas de sueños", *Clarín* Revista, 4 de setiembre de 1988, 16-17.

Cuadro 1

ESTRENOS Y ESPECTADORES DE 1983 A 1989

AÑO	PELÍCULAS	ESPECTADORES	PORCENTAJE DE ESPECTADORES
1983	NACIONALES (19)	8.260.533	16 %
	EXTRANJERAS	44.737.763	84 %
	TOTAL	52.924.307	100 %
1984	NACIONALES (24)	12.201.058	19 %
	EXTRANJERAS	51.156.421	81 %
	TOTAL	63.357.479	100 %
1985	NACIONALES (23)	7.510.107	14 %
	EXTRANJERAS	47.259.166	86 %
	TOTAL	54.781.273	100 %
1986	NACIONALES (36)	11.867.457	22 %
	EXTRANJERAS	43.202.480	78 %
	TOTAL	55.070.237	100 %
1987	NACIONALES (33)	7.556.937	20 %
	EXTRANJERAS	30.938.594	80 %
	TOTAL	38.395.531	100 %
1988	NACIONALES (28)	4.641.398	16 %
	EXTRANJERAS	23.739.231	84 %
	TOTAL	28.380.629	100%
1989	NACIONALES (12)	1.207.117	5 %
	EXTRANJERAS	23.790.639	95 %
	TOTAL	24.997.756	100 %

Fuente: *Humor*, 277, octubre 1990.

Cuadro 2

LOS FILMES ARGENTINOS MÁS VISTOS (1981/1989)

	Cantidad de espectadores
1981	
Los Parchís contra el inventor invisible	856.576
Las mujeres son cosas de guapos	623.575
Cosa de locos	587.290
Tiempo de revancha	506.484
Te rompo el rating	463.298
1982	
Los fierecillos indomables	1.333.659
Plata dulce	999.945
La magia de los Parchís	547.978
Las aventuras de los Parchís	515.461
Los pasajeros del jardín	383.800
1983	
Los extraterrestres	1.125.891
Los fierecillos se divierten	925.000
La República perdida	902.533
El desquite	823.370
No habrá más penas ni olvido	765.463
1984	
Camila	2.117.706
Pasajeros de una pesadilla	1.168.031
Atrapadas	992.634
Los reyes del sablazo	805.308
Sálvese quien pueda	713.702
1985	
La historia oficial	899.940



Alberto Olmedo y Jorge Porcel en "Expertos en pinchazos" de Hugo Sofovich (1979).

Alberto Olmedo, Tristán, Jorge Porcel y Alberto Irízar en "Los caballeros de la cama redonda" de Gerardo Sofovich (1973).

Lautaro Murúa y Sergio Renán en "La cifra impar" de Manuel Antín (1961).

Luis Brandoni y Pepe Soriano en "La Patagonia rebelde" de Héctor Olivera (1974).

Héctor Pellegrini y Héctor Alterio también en "La Patagonia rebelde".

Federico Luppi y Rodolfo Ranni en "El arreglo" de Fernando Ayala (1983).

Federico Luppi también en "El arreglo".

Jorge Porcel y Alberto Olmedo en "Los colimbas al ataque" de Enrique Carreras (1987).

Otra escena de "Los colimbas al ataque" con Mario Sánchez y Beatriz Salomón.

Jorge Porcel, Alberto Olmedo y Javier Portales en "Las mujeres son cosa de guapos" de Hugo Sofovich (1981).

Jorge Porcel, Susana Giménez, Moria Casán y Alberto Olmedo también en "Las mujeres son cosa de guapos".

Jorge Porcel y Alberto Olmedo en "Los reyes del sablazo" de Enrique Carreras (1983).

Alberto Olmedo, Susana Traverso y Jorge Porcel en "Mirame la palomita" de Enrique Carreras (1985).



Arturo Bonín, Eduardo Pavlovsky y Nacha Guevara en "Miss Mary" de María Luisa Bemberg (1986).

	Cantidad de espectadores
Mingo y Aníbal contra los fantasmas	855.598
Esperando la carroza	730.074
Sucedió en el internado	697.673
Los gatos	579.887
1986	
Los colimbas se divierten	1.508.100
Rambito y Rambón, primera misión	1.126.572
La historia oficial	828.436
La noche de los lápices	670.042
Brigada explosiva	626.510
1987	
Ico, el caballito valiente	827.495
Hombre mirando al Sudeste	823.212
El manosanta está cargado	766.959
Los bañeros más locos del mundo	732.213
Galería de terror	568.515
1988	
Sur	621.169
Expedición Atlantis	483.506
Atracción peculiar	376.189
Los pilotos más locos del mundo	293.601
Los extraterrestres no se rinden	255.043
1989	
Bañeros II	417.520
Los extermineitors	396.616
La amiga	38.744
Nunca estuve en Viena	28.701
Cipayos	15.080

Fuente: INC.

Además de la merma de su público "natural", las posibilidades del cine argentino como industria se vieron perjudicadas por sucesivas crisis económicas en la sociedad global durante la presidencia de Alfonsín, el creciente costo de las localidades, los ciclos periódicos de hiperinflación, y obviamente la competencia desigual con el cine extranjero en las pantallas domésticas, sobre todo con el de Hollywood.

A esta presencia de los Estados Unidos debe agregarse la difusión de nuevas tecnologías —y la consiguiente publicidad—, como los videocassettes o la televisión por cable, que fueron adoptadas con entusiasmo por sectores altos y medios de la Argentina, mientras que las redes de televisión brindaron entretenimiento masivo al público de los sectores populares. Un dato verificador tomado al azar: "los 10 tops" en videos alquilados, en setiembre de 1988, eran 9 filmes norteamericanos y uno de origen australiano, *Cocodrilo Dundee*, para el caso de la ciudad de Buenos Aires.[15]

El costo promedio de un aceptable filme de argumento, con personal afiliado al Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), para fines del ochenta, alcanzaba a unos 400.000 U$S: dicho monto no podía ser recuperado en la Argentina con menos de 500.000 espectadores, cifra cada vez más lejana de la realidad de venta de entradas, además del subsidio del INC, variable en relación directa con la asistencia del público. Hacia 1990 los préstamos oficiales apenas cubrían entre el 8 y el 10% del costo de un filme: según el INC, su presupuesto total en dólares norteamericanos fue de 11.2 millones en 1986, 8.4 millones en 1987, 6.5 millones en 1988 y 800 mil en 1989 (el porcentaje decreciente de esos fondos destinado a préstamos fue del 42.9 en 1986, 32.8 en 1987, 25.5 en 1988 y 25.4 en 1989).

Las características irregulares de la producción cinematográfica argentina provocaron la imposibilidad práctica de asegurar continuidad en la profesión a muchos directores

[15] Detalles en *Clarín*, 9 de setiembre de 1988.

primerizos, al atomizarse la ayuda financiera dispensada por el INC, "...creando, junto con los nuevos valores, también futuros desocupados".[16] A ello contribuyó la presencia de un personal sindicalizado de acuerdo con pautas vigentes para una industria con estudios instalados, productoras más o menos estables, actores y actrices bajo contrato, y condiciones técnicas que requerían una planta laboral numerosa.[17] Un aspecto ya clásico de dependencia tecnológica en cuanto a materias primas y afines es la importación de película virgen y de elementos para el procesado, que sufren grandes variaciones en sus costos provocadas en esa época por los cíclicos aumentos del dólar, cosa que se reflejó en los presupuestos totales de cada filme.

La crisis de boletería ya aludida, más las dificultades en obtener capitales genuinos —y no simplemente aventureros o especulativos— para la producción de filmes argentinos, llevó en esos años, y en los posteriores, a un sistema de coproducciones que dio resultados algo desparejos, como se comenta más adelante en este capítulo respecto a películas concretas.

Las fuentes extranjeras fueron varias: la televisión europea, en especial la española (TVE), la italiana (RAI) y el Channel Four (Canal Cuatro) de Inglaterra; convenios con instituciones estatales de Cuba, o con productores de los Estados Unidos, Canadá y Brasil. La Sociedad Quinto Centenario, por varios años, aportó capitales españoles a diversas cinematografías latinoamericanas incluida la argentina, etcétera.

En general, la experiencia con TVE y Canal Cuatro figura entre las más positivas en el rubro coproducciones. TVE cuenta con un comité de selección y aprobación de guiones propuestos por realizadores de América latina, que

[16] Aníbal M. Vinelli, en *Clarín*, 5 de octubre de 1986.

[17] Cfr. Rafael Filippelli, "¿Hacia un Hollywood en miniatura?", *La ciudad futura*, 4, marzo 1987, 36.

actúa con gran independencia. Esto suele contrastar con los inversionistas norteamericanos, que exigen cambios en los guiones originales para otorgar dicha participación financiera. Además, Televisión Española emplea el sistema de preventa para colocar un filme en rodaje en mercados determinados mediante una participación de entre el 20 y el 30% sobre el costo total de la película,[18] y también cubre de este modo parte de la cuota de pantalla televisiva doméstica a un costo menor que si esas coproducciones se hicieran en España. *Últimas imágenes del naufragio* (1990), *La última siembra* (1991), *Dios los cría* (1991), *Después de la tormenta* (1991), *El viaje* (1992) y *Las tumbas* (Javier Torre, 1992) son buenos ejemplos de esta tendencia.

Como canal cultural especializado, el Channel Four británico se creó en 1982, llegó a alcanzar una audiencia del 10% del mercado televisivo nacional, y contribuyó a la supervivencia del cine inglés de calidad a través de filmes especialmente encargados a sus realizadores. Hasta 1991 Canal Cuatro recibía financiación del consorcio Independent Television (ITV, cinco compañías regionales que ofrecen desde 1955 una alternativa comercial a la British Broadcasting Corporation o BBC); en adelante debe financiarse mediante la publicidad comercial.[19]

Canal Cuatro ha participado en diversos esquemas de coproducción y preventa con empresas extranjeras —incluyendo derechos de exhibición por televisión en Gran Bretaña—, como fue el caso de *La deuda interna* (1988).

Los problemas que llevan a la coproducción de híbridos fílmicos son parte del complicado mundo de la internacionalización de géneros y formatos capaces de alcanzar, con un mínimo común denominador, al máximo número de espectadores en la aldea global, como solía decir Mar-

[18] Fernando Ayala, entrevistas 1987-1991.

[19] Stephen Godfrey, "The Greatest Shakeup in 30 Years", *The Globe and Mail*, 10 de agosto de 1992, C3.

shall McLuhan. El empleo del idioma inglés se ha ido convirtiendo en necesidad comercial si se quiere penetrar el mercado de los Estados Unidos: esto ocurre con cinematografías de tan antigua data como la francesa, cuando directores como Louis Malle deciden filmar en inglés obras al estilo de *Damage* (1992); también se suele incluir en acuerdos de coproducción con empresas sobre todo de los Estados Unidos el derecho de *final cut,* o montaje final, para la parte extranjera en lugar del director local (véase más adelante el caso de *Eversmile, New Jersey* de Carlos Sorín).

Las formulaicas recetas de muchos argumentos que se filman como coproducciones, y no sólo en la Argentina, condicionan notablemente las peripecias de los intérpretes en tierras extrañas: viajeros, "películas de caminos"... En la síntesis de Adolfo Aristarain, que bien conoce el paño: "...los directores argentinos tenemos que caer en el esquema de un señor y una señora que llegan al país y les empiezan a suceder cosas".[20]

Jorge Estrada Mora, productor arraigado en la Argentina, posee también una amplia experiencia con coproducciones en distintas latitudes (Checoslovaquia, la entonces Alemania Federal, Yugoslavia), con la idea de "hacer películas que sirvan aquí y allá",[21] dentro de la noción básica de que el Estado trate a la industria del cine como a una industria más, capacitada para producir bienes de consumo y con alto valor agregado. Convenios de coproducción que incluyan la preventa al exterior del respectivo filme, junto a una flexibilidad empresarial que supere arcaicas reglamentaciones laborales, son otros dos aspectos interrelacionados de los nuevos sistemas de realizar películas en la Argentina y países similares.

Otro aspecto complementario de lo anterior son los

20 Adolfo Aristarain, "La estética amenazada", *Página/12,* 30 de octubre de 1988.

21 Declaraciones de Jorge Estrada Mora, *Clarín,* 17 de abril de 1988.

costos de recuperación de un filme en el mercado interno solamente, que resultan bastante problemáticos: de ahí la producción de películas de muy baja calidad artística y técnica destinadas exclusivamente para dicho mercado interno sin perspectivas de exportación. Para 1990, inclusive, había más de veinte largometrajes filmados desde el comienzo del período democrático sin estrenarse comercialmente a esa fecha.[22]

La producción de filmes en la Argentina "...es una gesta heroica o un delirio",[23] ya que en muchos casos los mismos no recuperaron sus costos dada la escasa asistencia de espectadores sumada a que los créditos otorgados por el INC resultaban insuficientes a la hora de cobrarlos —escaladas inflacionarias, etc.— y sumamente onerosos cuando llegaba el momento de su cancelación. El 10% sobre el precio de las localidades que supuestamente debía recaudar el Instituto con destino al Fondo de Fomento Cinematográfico —el resto se distribuía usualmente así: 50% para el exhibidor o dueño de sala, 25% para el distribuidor y el 25% restante para el productor— no siempre se efectivizaban, privando de este modo al INC de una masa de dinero importante para sus actividades específicas. También ciertas cadenas de la exhibición se inclinaban por presentar los filmes extranjeros más taquilleros, destinando sus mejores salas a películas que ya venían amortizadas publicitariamente desde el extranjero (ganadoras de premios Oscar de Hollywood, por ejemplo). De este modo no obedecían las disposiciones legales sobre cuotas de pantalla para producciones nacionales, y el Estado dejaba en ocasiones de cumplir con

[22] Ver *Página/12*, 12 de abril de 1990.

[23] Según el productor Quico Tenenbaum, en Mónica Martín, "Informe para delirantes", I, *Humor*, 191, febrero 1987, 84; cfr. también Martín, "Las manos en la torta", II, *Humor*, 192, marzo 1987, 61-64. Sobre el cine como arte y como industria véase el suplemento "Nuevo cine argentino: banderitas y globos", *El Porteño*, VII, 79, julio 1988, 37-48.

su misión de implementar el acatamiento de la legislación vigente.

SICA, el gremio que nuclea tradicionalmente a trabajadores técnicos de la industria cinematográfica, copiadores de películas y reflectoristas, carpinteros y escenógrafos, camarógrafos y sonidistas, pintores y maquilladores, analizó críticamente muchas veces la gestión del INC, destacando que de más de 5.000 afiliados hacia comienzos del cincuenta pasó para 1984 a unos 1.200.[24] Este proceso, como lo reconoce el sindicato, obedeció a variadas causas tales como las formas de trabajo introducidas por tecnologías modernas en cine, televisión y video, que también alcanzan al cine publicitario argentino. Sugerencias de estas y otras fuentes para la creación de grupos de autogestión, cooperativas y sociedades de capital y trabajo, fueron aportes interesantes para la eventual reconversión industrial que parece ser necesaria a finales del siglo XX, y no sólo en el terreno del cine. De los estudios del cuarenta y el cincuenta apenas queda Baires de la empresa Aries, y las galerías de Pampa Film sirven ocasionalmente para albergar telenovelas con financiación internacional;[25] en otros casos los sets fueron vendidos o convertidos en depósitos y fábricas, destino paralelo al de las salas de exhibición que cierran sus puertas.

Entre otras propuestas para remontar la crisis del negocio cinematográfico, SICA indicó que el INC se convirtiera en órgano de contralor del Fondo de Fomento, para evitar demoras o incumplimientos por parte de los exhibidores en contribuir con el 10% legal; la reclasificación de salas para

[24] Cfr. SICA, "Report on the State of Argentine Cinema", en Tim Barnard, comp., *Argentine Cinema*, Toronto, Nightwood Editions, 1986, 136-144; y Jorge Ventura y Teo Kofman, "Panorama demasiado difícil para los rubros técnicos", *Clarín*, ed. internacional, 11-17 de marzo de 1985.

[25] Como *Foreign Affairs*, *soap opera* en 135 episodios y hablada en inglés, financiada por capitales holandeses, canadienses y argentinos, que empezó a televisarse en América del Norte durante 1992.

que exhiban los filmes argentinos que establece la ley; la sanción de una ley de doblaje obligatorio para materiales destinados a la televisión, con la consiguiente apertura de fuentes de trabajo; gravámenes impositivos a los filmes extranjeros ingresados al país, y también a la producción de videos distribuidos en la Argentina, como ocurre en muchas naciones que protegen mejor a sus respectivas industrias cinematográficas.

El INC fue, en buena medida, otra víctima de sucesivas crisis económicas que jaquearon al gobierno de Alfonsín para culminar en 1989 con su abandono del poder en fecha anticipada. Habiendo apuntado ya los rasgos positivos de la gestión Antín, con la obtención de 200 premios en festivales internacionales para filmes argentinos,[26] debe advertirse que el Instituto atravesaba por serias dificultades financieras al iniciarse la administración Menem y el cambio de autoridades en el mismo (René Mugica, Octavio Getino).

Deudas millonarias en australes habían sido contraídas por empresas de la exhibición, correspondiendo la mitad al incumplimiento del depósito del impuesto del 10%, que las salas retienen por cada localidad vendida; unos 2.000 sumarios y expedientes permanecían abiertos por incumplimiento de dicho depósito, y por transgresión de la Ley del Cine en cuanto a obligatoriedad de cumplir cuotas de pantalla para filmes nacionales; unas cien empresas productoras mantenían deudas elevadas con el INC, a la vez que la falta de recursos técnicos, personal de planta e inspectores impedía al organismo el acceso a información fidedigna sobre depósitos efectuados por los exhibidores durante 1986 y 1987, y facilitaba la adulteración de cifras de recaudación por parte de los dueños de salas. Y, finalmente, faltaban recursos financieros para llevar a la práctica resoluciones otorgando créditos a la producción y suscribiendo

[26] Antín, "Hoy estreno: 'país sin cine' ", 2.119-2.122.

acuerdos con instituciones del interior del país y del extranjero.[27]

Un fugaz director del INC durante la presidencia de Menem, el citado Octavio Getino, también cineasta y escritor, ha analizado seriamente los problemas económico-tecnológicos enfrentados por las cinematografías de América latina, y a su libro me remito.[28] Aquí sólo interesa glosar brevemente sus documentadas conclusiones sobre los intereses del sector distribución y el sector exhibición en la Argentina, factores fundamentales en el predominio del cine extranjero/norteamericano en pantallas domésticas.

Las distribuidoras de filmes extranjeros con sede en Buenos Aires son simples sucursales o filiales de empresas multinacionales foráneas: las *majors* de Hollywood (por ejemplo Columbia-Fox-Warner, United International Pictures). Como hacen en la gran mayoría de los países latinoamericanos, en la Argentina esas distribuidoras controlan la intermediación mediante su capital valorizado por los gustos del público asistente a las salas de cine, o sea un "paquete de producciones exitosas".[29] También existen distribuidoras locales de películas extranjeras ("independientes") y nacionales, como fue por muchos años la empresa Aries, distribuidora de filmes propios y ajenos, que compiten por el resto del mercado.

En la Argentina, los exhibidores han sido el aliado natural interno de las *majors* y las grandes distribuidoras extranjeras, a la vez que el adversario local más importante para el desarrollo de una industria nacional del cine. Los

27 Cfr. INC, "Reflexiones", *Sobre cine argentino*, 1, noviembre 1989, s/p.

28 Octavio Getino, *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*, Legasa, 1988, en particular sobre las relaciones entre cine comercial, por una parte, y por la otra el video, la televisión por cable y la televisión vía satélite.

29 Getino, *Cine latinoamericano*, 95.

"circuitos centrales" en manos privadas —las excepciones latinoamericanas son Cuba y parcialmente México—, al estilo de SAC (Sociedad Anónima Cinematográfica) o Coll-Di Fiore y Saragusti, asociado a la cadena Lococo, controlan la parte del león del negocio de la exhibición: verdaderas "empresas de empresas", SAC cuenta con el 46.8% de espectadores en salas de primera línea de Buenos Aires y Coll-Di Fiore y Saragusti el 41.4%, mientras que los "independientes" apenas alcanzan al 12.8%.[30]

Durante 1983-1989 el cine argentino llegó en forma aislada a mercados internacionales, sobre todo en los circuitos llamados del "cine de arte y ensayo" y modernos equivalentes de Europa y los Estados Unidos. Para los medios informativos locales y parte del público aficionado al mundo del espectáculo, los dos puntos de inserción más cotizados para la cinematografía doméstica fueron la obtención en 1986 del premio Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood por *La historia oficial*, dirigida por Luis Puenzo, y la participación del cine argentino en la transmisión televisiva vía satélite de la entrega de premios Oscar correspondientes a 1990.

El galardón de Hollywood a *La historia oficial*, empresa en la que no triunfaron *La tregua* de Sergio Renán ni *Camila* de María Luisa Bemberg, representó la difusión del cine nacional en sectores intelectuales de aficionados, durante un cierto tiempo, y la continuación de carreras profesionales para varios responsables de su producción.[31]

Para 1990, la crisis de la industria local del cine era feroz, y el contraste entre el *tout* Buenos Aires presente en el teatro Colón y el puñado de defensores de la industria cinematográfica argentina congregado en las cercanías, pare-

[30] Getino, *Cine latinoamericano*, 148.

[31] Un breve análisis sobre el Oscar a *La historia oficial*, en el apartado dedicado a Luis Puenzo, *infra*. Cfr. Pat Aufderheide, "Awake, Argentina", *Film Comment*, Nueva York, 22, 2, marzo-abril 1986, 51-55.

ció adquirir un discreto carácter simbólico. Por un lado las fuerzas multinacionales de la globalización y estandarización de gustos populares, y por el otro las entidades representativas de diversos sectores industriales para conservar un cine que en ocasiones puede aportar irreemplazables elementos de identidad cultural-nacional, sobre todo en sociedades no-centrales.[32]

En la noche del 26 de marzo de 1990, el Canal 11 de Buenos Aires recibió vía satélite y trasmitió a todo el país imágenes y sonidos televisivos emitidos desde el Music Center de Los Ángeles. El habitual proceso de comercializacion de filmes norteamericanos en mercados internacionales a través de la televisión unió esta vez a Buenos Aires con las ciudades de Sidney, Moscú, Tokio y Londres, elegidas por razones atendibles. Sidney representó una cinematografía como la australiana, muy vinculada a los Estados Unidos, incluyendo el frecuente empleo de directores de tal origen en Hollywood: Peter Weir, Fred Schepisi, Bruce Beresford. Moscú fue el símbolo de la etapa posterior a la guerra fría, y Tokio el de un gran mercado para filmes de Hollywood. Londres siguió siendo el recuerdo de una cinematografía con antiguas y estrechas —pero no siempre compatibles— relaciones con la meca californiana del cine comercial.

Por contados minutos, desde el Salón Dorado del Colón, pudo verse y oírse en escala universal a Norma Aleandro, protagonista de *La historia oficial*, y Charlton Heston, veterano superhombre de Hollywood, intercambiando bromas previsibles antes de anunciar los premios Oscar a los mejores largometrajes y cortometrajes documentales, que serán desconocidos en la Argentina para la mayoría abrumadora de los espectadores, ya que este género de filmes jamás es presentado comercialmente por los exhibi-

[32] Detalles sobre esas demandas gremiales, aludidas en el texto, en *Nuevo Sur*, 27 de marzo de 1990.

dores.[33] Mientras tanto, la maravillosa tecnología en comunicaciones —auspiciada por muchas empresas multinacionales con representación en el país, como se anunció durante la trasmisión— sirvió para convertir a la entrega de premios, para los televidentes argentinos, en colorido desfile de modas femeninas. En palabras de un conocido argumentista y autor teatral, "somos alguien porque la televisión de Hollywood se ocupa de nosotros".[34]

Fernando Solanas: afuera y adentro

Fernando Solanas, nacido en 1936, ya tenía una trayectoria conocida en el campo del cine militante antes de 1983. Interesado desde muy joven por la música, el teatro y las artes plásticas, también incursionó por el cine publicitario. Con Octavio Getino, Gerardo Vallejo y otros fundó el Grupo Cine Liberación: el filme más recordado de esa fundamental etapa fue *La hora de los hornos* (Solanas-Getino, 1966-68), de gran difusión internacional. En la década del setenta, y con grandes dificultades técnicas y políticas, Solanas realizó *Los hijos de Fierro*, verdadera épica dividida en tres movimientos y once grandes secuencias, que sólo fue estrenada comercialmente en Buenos Aires el 12 de abril de 1984.[35]

El exilio europeo de Solanas durante la dictadura militar de 1976-83, aparte de obras como *La mirada de los otros* [*Le regard des autres*] (1979), introdujo en el cineasta profundos cambios estéticos, adaptaciones de su ideología

[33] El autor presenció la trasmisión de los premios Oscar en Buenos Aires; véase además *La Nación*, 27 de marzo de 1990.

[34] Entrevista con Jorge Goldenberg, Buenos Aires, 7 de abril de 1990.

[35] Fernando Solanas, "Notas sobre *Los hijos de Fierro* a propósito de su estreno", en Jorge Abel Martín, *Cine argentino '84*, Legasa, 1987, 32-41.

peronista a las realidades de una democratización en la Argentina en los años ochenta, incluyendo una postura crítica frente a las políticas neoconservadoras del Presidente Carlos S. Menem, y la decisión de filmar no sólo para el mercado argentino sino también para el circuito internacional de las llamadas películas independientes o *films d'auteur*.[36]

El exilio de Gardel: Tangos (1985) fue una coproducción argentino-francesa escrita y dirigida por Solanas. Recogiendo y enriqueciendo la tradición del melodrama tanguero que popularizó, entre otros, Manuel Romero (1897-1954), Solanas elaboró una *tanguedia* o mezcla de tango, comedia y tragedia, que llegó a definir como "un juego, tiene trucos, idas y venidas, travesuras casi infantiles, música, ballet, shows, comedias, humor".[37]

En un contexto argentino, *El exilio de Gardel* trabaja sobre el imaginario colectivo de la Ciudad-Luz; el exilio en Francia desde San Martín a los *Tres anclados en París*, el viejo filme de Romero, y otras versiones contemporáneas; el tango, su aceptación inicial en Francia antes y después del propio Gardel, y el origen francés del gran cantor; las estrechas relaciones culturales e intelectuales entre Argentina y Francia, etcétera.

Esta vez los exiliados son políticos: Juan Dos (Miguel Angel Solá), compositor de tangos que se comunica periódicamente con Juan Uno, un alter ego que sigue en Buenos Aires; Mariana (Marie Laforet); su hija María, que lleva casi la mitad de su joven vida en París; el escritor Gerardo (Lautaro Murúa). Estos y otros argentinos ensayan una Tangue-

[36] Un ejemplo de esos cambios. En el libro *Cine, cultura y descolonización*, de Solanas y Octavio Getino (Siglo Veintiuno, 1969) puede leerse: "Llegó *Don Segundo Sombra* de Antín-Güiraldes y la oligarquía argentina ¡al fin! encontró su digno filme y su cineasta" (93). En los años ochenta los filmes de Solanas analizados en el texto recibieron apoyo financiero del INC dirigido por Antín.

[37] Solanas, *Clarín*, 8 de setiembre de 1985.

dia del Ángel, cuyo verdadero autor es Juan Uno: al retirarse enfurecido el director del espectáculo,[38] un hombre de teatro francés (Philippe Léotard) se hace cargo de esas funciones, y durante el resto del filme habrá de polemizar con Juan Dos sobre el espectáculo en preparación. El director desea un final cartesiano, definido; Juan Dos no lo ve así, pues le dice a aquél —verdadero exiliado interno, por no pertenecer al *establishment* teatral de Francia— que la obra abierta "no es desorden, es otro orden".

Este agudo comentario sobre influencias y originalidades en la creación artística se entremezcla con otros temas del exilio: las cartas que van y vienen, los movimientos de solidaridad con la Argentina, los viajeros porteños que recorren París y son complacientes con el régimen militar, la nostalgia del país natal, las relaciones amorosas entre Mariana y Juan Dos, la visita a la casa de San Martín en Boulogne-sur-Mer (con la reflexión de Gerardo sobre la vejez: "no tener ganas"), las llamadas telefónicas a parientes y amigos en la Argentina, los ensayos de la tanguedia que se presentará especialmente para centros culturales en un teatro parisino,[39] y las apariciones entre fantasmales y mágicas de San Martín y Gardel en diálogos con Gerardo que incitan al regreso.

Finalmente, el director francés se convence sobre la efectividad de un final distinto a la tanguedia, y *El exilio de Gardel* se cierra con una original coreografía tanguera y la reflexión de María: "Cuánto queda por vivir/ No hay mal que dure diez años".

En la Argentina, *El exilio de Gardel* fue muy bien recibida críticamente y tuvo un aceptable éxito de público, in-

[38] Interpretado, fugazmente, por el director Fernando Solanas.

[39] Georges Wilson, el gran actor francés, "legitima" a Gardel para espectadores no latinoamericanos recordando, en *El exilio de Gardel*, viejas anécdotas de los estudios de Joinville donde conoció al ídolo popular.

cluido el juvenil y el de aficionados al tango, desde los seguidores de Osvaldo Pugliese a los de Astor Piazzolla, ambos muy bien representados en el filme de Solanas: el mismo tiene "una disciplinada voluntad antinarrativa y un constante apoyo en la evocación nostálgica".[40] En Francia, y en otros países, *El exilio de Gardel* fue considerado como "un filme musical de construcción barroca, un filme de tango", y Solanas llegó a calificarlo, en reportaje efectuado para una publicación norteamericana dedicada al cine progresista, como "un extenso libreto de tango".[41]

Solanas, por un lado, rechazó en este filme, y también en el posterior *Sur* (1988), el concepto de género estilo Hollywood como chaleco de fuerza que trata de imponerse a una cierta temática, y por el otro asimiló y superó artísticamente las películas llamadas *backstage musicals* (que cuentan cómo se prepara una comedia musical entre bambalinas); otro ejemplo de relativa influencia sobre *El exilio de Gardel* es el recordado *musical* europeo *Los paraguas de Cherburgo* [*Les parapluies de Cherbourg*] (Jacques Demy, 1964).

El estreno de *Sur* despertó polémicas en la Argentina sólo comparables a las que motivó *No habrá más penas ni olvido* hacia 1983.[42] El filme conquistó, en 1988, el premio Gran Coral del Festival de Cine de La Habana y el lauro al mejor director para Solanas en el de Cannes: América latina y Europa, otra vez. Esta coproducción entre la empresa de Solanas, Cinesur, y Pacific Productions de Francia tuvo un presupuesto de un millón de dólares, más la contribución adicional de 117.000 U$S del INC.

40 Claudio España, "*El exilio de Gardel*: un juego entre la realidad y la ficción", *La Nación*, 21 de marzo de 1986.

41 Respectivamente, Henri Argelliès, "La nostalgie de la terre natale", *Le Monde*, suplemento de radio y televisión, 7-8 de diciembre de 1986, 13; y Fernando Solanas, "The Tango of Aesthetics and Politics", entrevista de Coco Fusco, *Cineaste*, XVI, 1-2, 1987-88, 58.

42 Véase, en este libro, el capítulo dedicado a la empresa Aries y sus filmes, *supra*.

La temática del filme se centra en mostrar el revés de la cara del exilio, los que se quedaron en el país durante los años de fuego, pero también incursiona por la ideología y programas del peronismo, el mundo algo mítico del tango desde Aníbal Troilo hasta el sobreviviente Roberto Goyeneche, y la recuperación de un pasado colectivo desconocido por las nuevas generaciones.

En 1983, Floreal (Miguel Angel Solá) regrésa al barrio luego de pasar cinco años preso durante el régimen militar, en busca de su mujer Rosi (Susú Pecoraro) y su hijito: la larga noche mezclará vivos y muertos (como el Negro [Lito Cruz], asesinado por parapoliciales, que regresa del más allá y a veces narra el filme), el pasado y el presente, la realidad y la "mesa de los sueños" en medio de la calle suburbana, y los tangos emblemáticos y viejos como *Sur* (1948).

Algunas anécdotas argumentales oscilan entre lo personal/familiar y lo político. Por ejemplo, la historia sindical peronista de la familia de Floreal, incluidas las represiones oficiales a los obreros de la carne en 1959; un coronel retirado con simpatías populares y un intelectual *nacional* —éste último muere a tiros defendiendo sus ideales peronistas— que remiten a un hipotético Proyecto Nacional SUR para transformar al país, cosa que el peronismo jamás elaboró cuando fue gobierno; la censura y fumigación que practica la dictadura en una secuencia llena de autorreferencias intelectualizadas, los esfuerzos que Rosi y los amigos hacen por saber dónde está detenido Floreal; las posteriores visitas de Rosi a su marido en la cárcel, donde el hombre empieza a cambiar sus actitudes machistas; la larga espera de Rosi y su efímera relación sexual con "el francés" Robert (otra vez Philippe Léotard, quizá por razones de coproducción).[43]

[43] Antes de partir de regreso a Francia el personaje de Léotard filosofa: "Nada más simple ni más extraño que el amor", en clara re-

Sur termina con el Negro, Virgilio de barrio, guiando y aconsejando a Floreal para que vuelva, y comprenda, a Rosi, que sigue queriendo a su marido. Floreal así lo entiende, y la pareja se reúne con el hijo luego de esa noche crucial. En la banda sonora Troilo recita "Nocturno a mi barrio".

La importancia de este filme en el panorama de los producidos entre 1983 y 1989, y para su realizador Solanas, se advierte en el libro *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*, una larga entrevista con Solanas efectuada por Horacio González que se publicó en 1989. Aquí el cineasta explica con detalle el proceso creativo que originó el filme, desde lo ideológico a lo técnico, sus influencias estéticas y políticas —el filme está dedicado a Gerardo Pisarello, César Marcos y Juan José Hernández Arregui—, y brinda una visión personal sobre el significado —los significados mejor— de *Sur* y su diversidad de sentidos.[44]

Solanas apunta con nitidez que este filme trata de "...romper el relato lineal, no sólo mezclar los tiempos, sino fundir pasado, presente y futuro: escenas vividas, escenas que se están viviendo y escenas que se temen o se desean vivir"; una de sus características fundamentales es "transgredir y mezclar constantemente los géneros y los lenguajes". Tanto el director como otros cineastas argentinos analizados en este libro rechazan la homogeneidad del cine de Hollywood, verdadero cine-producto y cine-marca: el *star system*, o sea el sistema de astros y estrellas; la cons-

---

misión a la recordada frase de Garance —la actriz Arletty— en *Sombras del paraíso* (Marcel Carné, 1945).

[44] La polisemia del vocablo "sur" está muy bien comentada por David William Foster, *Contemporary Argentine Cinema*, Columbia, University of Missouri Press, 1992, 94-97. Sobre la pluralidad de significados de "sur" en el teatro argentino, véase Alberto Ciria, "Roberto Cossa: el teatro histórico, la historia teatral", *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 15, 29, 1990, 129-148, con especial referencia a *El Sur y después*.

trucción del guión siguiendo "las leyes del suspenso, de la peripecia o de la intriga"; la "simplificación temática", incluida la tipificación de personajes maniqueos; y la ilusión de que se está captando "la vida misma" gracias al montaje llamado invisible.[45]

En los ochenta, el realizador de *Sur* busca en su cine la densidad de la novela, un cierto realismo poético superador del cine francés de los treinta, y no teme levantar escenografías y buscar efectos especiales de neto corte *teatral*, opuestos a las técnicas de documentales militantes como *La hora de los hornos*; su perdurable amor a la música, incluida la música popular, lo lleva a utilizar el tango, "mito nostálgico", como "estructura dramática musical".[46]

La polémica desatada en diversos medios periodísticos a propósito del filme *Sur*, desde *Página/12* a *La ciudad futura*, constituye todavía un buen punto de partida para explorar cuestiones siempre vivas como la vigencia, y acaso la propia existencia, de un cine popular no necesariamente lineal ni didáctico, pero que intente hacer conocer el pasado político e histórico a la generación joven que más sufrió durante el régimen militar con las anteojeras de una "historia oficial" impuesta autoritariamente. Y, por supuesto, gran parte de la polémica se centró sobre la ideología peronista actual de Solanas: así, fue caracterizado como "una especie de Maradona del cine" o criticado por haber incurrido en *Sur* en esa "enfermedad argentina" llamada circularidad; elogiado por haber devuelto "la magia a un cine enfermo de realismo" o reprochado por la ausencia en su película de "presos políticos", desaparecidos y la resistencia diaria

[45] Fernando Solanas, *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*, entrevista de Horacio González, Puntosur, 1989, 31-32, 177, 97. Sobre el sistema clásico de Hollywood, cfr. David Bordwell y otros, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

[46] Solanas, *La mirada*, 193-194.

contra la dictadura.[47] Uno de los aspectos esenciales de estas y otras polémicas se refiere al papel que el tango y su contexto mitológico desempeñan en el universo creativo de Fernando Solanas. Al respecto es interesante comparar dos observaciones críticas de muy distinto origen. Antonio Marimón, desde Buenos Aires, afirmó: "Este [Roberto] Goyeneche de hoy, sombra de un pasado de gran cantor que se interpreta a sí mismo con voz aguardentosa, parece el elemento disparador de un pegoteo sentimentalista sobre el que se insertan, como si fuera poco, algunas frases en *off* de Aníbal Troilo". Y el crítico David Wilson, desde Londres, se interrogó: "Pero si los músicos [del conjunto tanguero] están muertos y las canciones ["Sur", "María", "Garúa", "La última curda"] son nostálgicas, ¿cuál es el vínculo entre ellos y una reconciliación con el presente?".[48]

En los años más recientes Solanas trató de responder a ese tipo de interrogantes de dos maneras estrechamente relacionadas. En el campo político se convirtió en severo crítico de la gestión económico-social de Menem, acusándolo de traicionar la ideología del "peronismo histórico", fue agredido a tiros en 1991, se presentó en 1992 como candidato a senador por la Capital representando a la coalición Frente del Sur, y en 1993 como candidato a diputado en la provincia de Buenos Aires por el Frente Grande. Y en el artístico, realizó un nuevo filme, *El viaje* (1992), donde mezcló el tema de la búsqueda del padre, el del reencuentro con las raíces latinoamericanas, y volvió por los caminos de

47 Respectivamente, las referencias son a Eduardo Pavlovsky, "Carta abierta a Pino Solanas", *Página/12*, 13 de mayo de 1988; David Viñas, "*Sur* y después", *Página/12*, 15 de mayo de 1988; Fernando López, reseña del filme, *La Nación*, 6 de mayo de 1988; y Matilde Herrera, "Sobre humos y un loro valiente", *Página/12*, 15 de mayo de 1988.

48 Cfr. Antonio Marimón, "Sur, una película feliz", *La ciudad futura*, 11, junio 1988, 23; y David Wilson, reseña del filme, *Monthly Film Bulletin*, Londres, 57, 674, marzo 1990, 79.

la sátira política, punzante pero a veces didáctica, a un tal doctor Rana, prototipo de presidentes neoconservadores que abundan en el continente.

Eliseo Subiela: fantasía y literatura

Subiela es uno de los realizadores mejor conocidos del período de la democratización argentina, tanto en el país como en el exterior. Nació en Buenos Aires en 1944, se interesó por las letras y el cine desde joven, filmó cortometrajes y fue ayudante de filmación en varias producciones comerciales. Entre 1968 y 1974 trabajó como creativo en agencias de publicidad, y luego pasó al cine publicitario —antecedente de otros directores como Fernando Solanas y Luis Puenzo— en carácter de realizador y productor. Su primer largometraje fue *La conquista del paraíso* (1980).

Hombre mirando al Sudeste (1986) es una película literaria que también apela a lo fantástico, de modo directo e indirecto, al acumular referencias a Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares y su clásico de la literatura fantástica *La invención de Morel* (1940), y a Julio Cortázar, entre otras fuentes.

Hay dos personajes fundamentales y protagónicos en el filme, el médico psiquiatra Julio Denis —seudónimo empleado en ocasiones por Cortázar— interpretado por Lorenzo Quinteros, y el enigmático paciente Rantés (Hugo Soto), que contribuye a las frustraciones personales y profesionales de aquél.

Rantés ha aparecido sorpresivamente en el Hospital Borda, donde fue filmada la acción, posee facultades paranormales y pasa horas inmóvil en los jardines de la institución, *mirando al Sudeste* ("Recibo y transmito información"). La obsesión desatada en Denis es "entender a Rantés" y determinar si es loco, un gran simulador o si efecti-

vamente procede de otro planeta: el paciente reitera conceptos como "somos réplicas humanas perfectas" pero "no podemos sentir", y se ofrece para trabajar en la sección de patología con vistas a conocer las complejidades del cerebro humano. Rantés llega a parecerse a un "Cristo cibernético" para el doctor Denis, a quien el filme presenta como un padre separado con hijos menores, aficionado a tocar el saxofón y bastante escéptico sobre los resultados de tratamientos psiquiátricos en el hospital, que no curan a nadie.

Una visitante, Beatriz Dick (la actriz Inés Vernengo), cuenta una historia sobre Rantés que lo muestra en funciones religioso-asistenciales en una villa miseria, con notable dominio sobre varias profesiones o actividades ("sabe de todo"). La mujer, cuyos vínculos con Rantés no son definidos claramente en la película, afirma —como otra posible versión sobre quién es Rantés— que él mismo se internó para curarse de su alcoholismo, cosa que Rantés niega en su momento a Denis.[49]

Provisoriamente, la opinión profesional de Denis se inclina a considerar a este ser sin ningún tipo de antecedentes verificables como "un delirante que cree venir de otro planeta". El psiquiatra, Rantés y Beatriz van juntos a un concierto al aire libre donde se interpreta la Novena Sinfonía de Beethoven: Rantés y la mujer inician una danza, el público los sigue y el paciente llega a dirigir la orquesta. Un montaje paralelo muy eficaz muestra al espectador que los internados del Borda, simultáneamente, desfilan al son de esa música coral en la banda sonora.[50]

El director del hospital sostiene que Rantés es un "pa-

[49] El filme tampoco aclara el sentido del cambio de zapatos por Beatriz, o las razones por las cuales un fluido azul le sale por la boca.

[50] Un diálogo posterior entre el doctor Denis y su superior jerárquico alude, excepcionalmente en *Hombre mirando al Sudeste*, al reciente contexto histórico de la Argentina: en él se compara la guerra de Malvinas —sin mencionarla— con la locura de los militares al iniciar el proceso bélico.

ranoico delirante", y ordena que le cambien la medicación —ello le afecta muy pronto sus facultades de percepción—: Rantés inicia un deterioro orgánico que a breve plazo será fatal ("Doctor, doctor, ¿por qué me abandona?", le reprocha al psiquiatra con obvias resonancias bíblicas).

Durante ese proceso, Denis se siente atraído por Beatriz, a la que afirma necesitar más que Rantés. Luego de hacer el amor, Beatriz le confiesa a Denis que ella es un agente descarriado de misteriosos mandantes extraplanetarios, y que había venido a la Tierra con Rantés. Denis, furioso, la echa. El diálogo postrero entre el médico y su desgraciado paciente está lleno de resonancias pirandellianas: qué es realidad, qué es fantasía, cuál es la verdadera identidad de los seres humanos.

Los pacientes del Borda reaccionan ante la noticia de la muerte de Rantés con la esperanza de que vendrá a buscarlos en una nave espacial. El doctor Denis, mientras tanto, aguarda el regreso de Beatriz, de la que sólo conserva una vieja foto (rota) donde figuran ella y Rantés, quince años más jóvenes. ¿Quiénes son? ¿Quiénes somos?

Hombre mirando al Sudeste se inscribe en una línea de filmes capaces de ser analizados desde múltiples perspectivas por su característica polisemia. También la obra de Subiela evita los riesgos del realismo lineal, integrando en su trama lo fantástico sin necesidad de efectos especiales tan frecuentes en producciones norteamericanas de *science fiction*. Así fue que, con ocasión del estreno de *Hombre mirando al Sudeste* en los Estados Unidos y Canadá, parte de la promoción publicitaria definió a la película como "una *E.T.* para adultos" (referencia al filme de 1982 de Steven Spielberg *El extraterrestre*), buscando espectadores más acostumbrados a un cine de autor e intimista.[51]

[51] Cfr. entrevista de Carlos Ulanovsky a Eliseo Subiela, "Meterme en un cine para no salir más", *Clarín*, ed. internacional, 11-17 de mayo de 1987.

Subiela realizó su siguiente filme, *Últimas imágenes del naufragio*, estrenado en la Argentina durante 1990, con su productora Cinequanon y el aporte financiero de Televisión Española de Madrid. TVE adquirió derechos de exhibición del filme en España y América latina —con excepción de la Argentina, Uruguay y Paraguay—, a la vez que permitió amplia libertad creativa al guionista y director Eliseo Subiela. La idea originaria de la película fue desarrollada en su momento en el Sundance Institute auspiciado por el actor Robert Redford en los Estados Unidos.

El filme es un extendido *flashback* de quien se autocalifica como "sobreviviente", Roberto (el actor Lorenzo Quinteros), vendedor de seguros que quiere escribir una gran novela, y sus relaciones con una extraña familia.

Roberto conoce primero a Estela (Noemí Frenkel), quien simula intentos de suicidio para conseguir clientes como prostituta. El aspirante a escritor le ofrece dinero para que la mujer cuente su vida con destino al libro en germen. Pronto, Roberto se pondrá en contacto con los demás integrantes del grupo familiar, empezando por la madre, que lo preside en su decadencia (Estela autodefine: "Somos una familia que nunca dejó de avanzar, pero hacia atrás"). El marido desapareció hace años y dejó sin figura paterna a los hijos. Los hermanos de Estela son un manojo de metáforas: Claudio (Hugo Soto) borra obsesivamente las palabras que no va a utilizar más; Mario se ilusiona con hacer volar el avión que construye como un artesano en los fondos de la casa; y José ha elegido ser un delincuente menor.

Con la crisis instalada en su matrimonio, que terminará por fracasar, Roberto inicia una relación física y sentimental con Estela, que visita periódicamente en la iglesia a un Cristo posmodernista que le acepta sandwiches. El hombre conoce la odisea de cada inundación ribereña anual, que castiga a esa familia en cuyo padre sustituto parece convertirse a veces.

Como buen aspirante a novelista, Roberto se fascina

con el mundo de avería donde circula José, para quien empieza a componer proyectos de futuros asaltos. Las peripecias culminan en tragedia cuando José muere en uno de ellos: Estela había reprochado insistentemente a Roberto su complicidad con la locura delictiva de José, en nombre de una tarea literaria que ella desprecia. El escritor ayuda a Mario a concretar el sueño de volar en su propio avión; Claudio le anuncia que se irán a Misiones, donde acaso encuentren al padre ausente. La novela deja de importarle ya a Roberto, pues descubre que está realmente enamorado de Estela, quien va a buscarlo al hotel donde él vive. (El invisible destinatario del relato fílmico, variación poco original de una fórmula narrativa de Hollywood, resulta ser el hijito de la pareja Estela y Roberto.)

La crítica argentina recibió de modo generalmente positivo a *Últimas imágenes del naufragio* que, según su realizador, continúa temáticamente a *Hombre mirando al Sudeste* pues en ella "están también mis casi constantes obsesiones que recorren la locura, el amor, la muerte y los encuentros y desencuentros entre sus personajes".[52] Diversas opiniones especializadas destacaron los homenajes argumentales y hasta iconográficos a Roberto Arlt; los paralelos que pueden trazarse entre una familia sin padre y un país sin conducción efectiva, como si se tratara de naufragios afectivos y políticos; los rasgos ambiguos y multifacéticos de la narración —historia de amor no naturalista, personajes marginales y excéntricos— que permiten variadas lecturas; y la consideración del filme como "...una metáfora sobre la desintegración de la clase media argentina".[53]

[52] Declaraciones de Subiela, *La Nación*, 15 de marzo de 1990.

[53] María Núñez, "Sueños de sobreviviente", *Página/12*, 6 de abril de 1990; ver también Jorge Miguel Couselo, *Nuevo Sur*, 6 de abril de 1990; y Víctor Hugo Ghitta, *La Nación*, 6 de abril de 1990. Compárese este filme de Subiela con *Después de la tormenta* de Tristán Bauer, al final de este capítulo, en relación con la desintegración de la clase obrera argentina.

En el exterior, la crítica inglesa cuestionó los a su juicio obvios referentes a Pirandello y sus ideas sobre autor y personajes, la banalidad u oscuridad de muchos diálogos y la falta de empatía con el protagonista Roberto, a quien no se ubica dramáticamente como escritor verdadero o potencial.[54]

El camino iniciado por Subiela con *Hombre mirando al Sudeste* y *Últimas imágenes del naufragio* continuó con *El lado oscuro del corazón* (1992), que prolonga *hommages* a escritores predilectos de Subiela —Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman— para narrar una idiosincrásica historia de amor entre un poeta y una prostituta. Esta excursión de Eliseo Subiela por el realismo mágico pudo concretarse dentro de un marco de libertad artística gracias a los términos del acuerdo de coproducción argentino-canadiense.

Luis Puenzo: de Buenos Aires hacia Hollywood

Luis Puenzo (1946) dirigió cine publicitario desde los diecinueve años y se convirtió en uno de los especialistas más importantes del país. Sus comerciales ganaron premios nacionales e internacionales. En 1973 dirigió su primer largometraje destinado al público infantil, *Luces de mis zapatos*; en 1975 realizó y colaboró en el guión del episodio "Cinco años de vida" para el filme *Las sorpresas*.

La historia oficial (1984) fue uno de los filmes más difundidos de la etapa de democratización argentina iniciada por Raúl Alfonsín desde la presidencia de la Nación y por Manuel Antín al frente del INC. El guión fue escrito por Aída Bortnik y Puenzo, y este último lo dirigió. Esta "historia

[54] Farrar Anwar, *Monthly Film Bulletin*, 57, 683, diciembre 1990, 368-369.

de una conciencia que despierta"[55] debió gran parte de su éxito y su trayectoria de premios en festivales de todo el mundo a que fue elaborada de acuerdo con convenciones del cine de Hollywood —intimismo, relatos en torno a un grupo familiar, *thriller* político—,[56] bien recibidas por públicos internacionales.

Alicia (Norma Aleandro) pertenece a una burguesía acomodada de Buenos Aires, y al comenzar el filme inicia sus clases para el año lectivo de 1983 en un colegio secundario donde dicta historia argentina; su marido Roberto (Héctor Alterio) es un ejecutivo de empresas multinacionales muy vinculado a inversores norteamericanos y a altos jefes militares de la dictadura, que ha entrado en sus postreros meses de vida. Ambos parecen felices, junto a Gaby (Analía Castro), la hija adoptiva de cinco años.

Pero este mundo aparentemente normal pronto se empieza a resquebrajar, y Alicia conocerá dudas y alternativas a situaciones que creyó estables y absolutas.

Alicia se reencuentra con una amiga que pasó siete años en el exilio, Ana (Chunchuna Villafañe), que fuera compañera de un militante perseguido por "subversivo". Alicia escucha de Ana sus recuerdos de las sesiones de tortura que sufrió, y que a muchos recién nacidos se los separaba de las madres y luego se los vendía u otorgaba a otras parejas. Mientras tanto, en el aula, Alicia discute con sus alumnos qué es la historia nacional, y escucha a uno de los más críticos decir que "...la historia la escriben los asesi-

[55] Aída Bortnik, entrevista con Danusia L. Meson, "The Official Story", *Cineaste*, XIV, 4, 1986, 31. Cfr. además la entrevista de Susana Hernández-Araico, "Cinematografía excepcional: arte, popularidad y protesta de una guionista argentina", *Alba de América*, Pomona, 1987, 363-370.

[56] Una evaluación de *La historia oficial* en relación con el subgénero *thriller* político, en Charles Derry, *The Suspense-Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson, McFarland and Company, 1988, 147-148.

nos". La profesora, en la calle, ve manifestaciones de las Abuelas de la Plaza de Mayo que reclaman el retorno a sus familias de los nietos y nietas desaparecidos.

Alicia empieza a cuestionar una realidad hasta entonces segura. Recuerda cuando Roberto trajo a Gaby a la casa, y no se satisface con aquellas explicaciones. Empieza una peregrinación que la lleva a médicos y curas y a despachos oficiales, en busca de la verdad. Un colega realista del secundario le advierte: "no hay nada más conmovedor que una burguesa con culpa".

Después de un intervalo dramático con la familia de Roberto,[57] sumamente importante para la lectura ideológica de *La historia oficial*, y de inútiles intentos de conseguir explicaciones convincentes por parte del marido, Alicia establece una relación amistosa con una Abuela, Sara (Chela Ruiz), que puede o no ser la propia abuela de Gaby. Sara, en monólogo conmovedor, cuenta la historia de una pareja de desaparecidos y su criatura nacida en el cautiverio, y termina aconsejando a Alicia: "No llore. Llorar no sirve".

Roberto, por su parte, ha sido estafado por sus socios en oscuras manipulaciones de empresas favorecidas hasta entonces por el régimen militar, y en una confrontación con Ana queda flotando la posibilidad de que el ejecutivo haya sido quien la denunció años atrás a la dictadura. Alicia, finalmente, decide encarar a su marido, inspirada por la lucha cotidiana de las Abuelas en sus movilizaciones callejeras. Roberto amenaza con separarla de Gaby, la acusa de no entender nada, y su respuesta es agredir brutalmente a la mujer. El filme se cierra con la imagen de Roberto hablando por teléfono con Gaby, refugiada en casa de sus padres: la niña canta una canción de María Elena Walsh, "En

57 El conflicto generacional y de valores entre Roberto y su padre, el inmigrante republicano español interpretado con autenticidad por Guillermo Battaglia, está sugerido en Foster, *Contemporary Argentine Cinema*, 52.

el país de Nomeacuerdo," para que la oiga Alicia, quien decidió abandonar a su marido.

La historia oficial, a un costo aproximado de medio millón de dólares, fue coproducida por Puenzo con participación de Progress Communication de los Estados Unidos. El premio Oscar al mejor filme extranjero otorgado por la Academia de Hollywood, en 1986, culminó su trayectoria internacional: fue la primera película latinoamericana en obtener tal distinción, y posibilitó a Puenzo y Bortnik, y por un tiempo a la actriz Norma Aleandro, seguir sus carreras en el cine norteamericano.

El videocassette del filme se distribuyó ampliamente en Estados Unidos y Canadá a través de las cadenas de videoclubes; también se sigue proyectando regularmente en televisión, doblado al inglés, con el siguiente resumen argumental: "Interpretaciones destacadas caracterizan a esta [película] ganadora del Oscar al mejor filme extranjero, el conmovedor relato de una mujer acomodada (Norma Aleandro) que sospecha que su hija adoptiva puede ser la hija natural de una prisionera política".[58]

Lo cierto es que el reconocimiento de la cinematografía estadounidense al filme de Puenzo contribuyó en gran medida a continuar su buena trayectoria comercial, tanto en la Argentina como en países europeos. A propósito del premio Oscar, los medios informativos del país coincidieron en una postura triunfalista, destacando el carácter "nacional" del lauro y el reconocimiento cultural realizado por la Academia de Hollywood al cine criollo. Muy pocas voces, como la de Homero Alsina Thevenet, llamaron a la cordura pragmática para sugerir que dichos premios no contribuyen a superar, por ejemplo, la crisis congénita —de la industria y de los públicos— del cine local. Y Fernando Solanas, premiado en festivales europeos y del Tercer Mundo, señaló que *La historia oficial* es un producto muy in-

[58] *TV Guide*, Toronto, 17 de julio de 1992, 114.

fluido por las convenciones estilísticas del cine norteamericano, y el Oscar obtenido no hace sino ratificar que "el cine de Hollywood sigue siendo fuerte, avasallador y es un modelo cinematográfico que se va imponiendo cada vez más".[59]

Otro resultado debido a la publicidad despertada por el Oscar a *La historia oficial* fue la vinculación de Puenzo y Aída Bortnik al proyecto de Jane Fonda Productions, distribuido por Columbia, de adaptar al cine la novela de Carlos Fuentes *Gringo viejo.*

Esta "superproducción" —los costos estimados oscilaron entre veinticinco y treinta y cinco millones de dólares— fue filmada en exteriores y en los estudios Churubusco mexicanos, y su versión definitiva fue aprobada por la productora-estrella Jane Fonda, que se había reservado el derecho de *final cut.*

Gringo viejo, el filme de 1989, coadaptado por Puenzo y Bortnik y dirigido por aquél, fue un fracaso de boletería en el mercado norteamericano. No sólo su temática "revolucionaria" espantó a potenciales espectadores preponderantemente conservadores en lo político sino que más del 20% de su diálogo era en castellano, y se sabe que el público de los Estados Unidos resulta reacio a leer subtítulos en inglés.

El filme, realizado con buen despliegue técnico en las escenas bélicas de la Revolución Mexicana, trata de las relaciones entre el *gringo viejo* Ambrose Bierce, talentoso escritor que interpreta Gregory Peck, la gobernanta contratada por una poderosa familia de Chihuahua, Harriet Winslow (Jane Fonda), y el general revolucionario —hijo bastardo del hacendado— Tomás Arroyo (Jimmy Smits), que comanda un destacamento villista que ocupa la hacienda de los Miranda.

59 Homero Alsina Thevenet, "Del Oscar a la eternidad", *El Porteño*, V, 55, julio 1986, 56-58; y Fernando Solanas, "El premio no divide en dos a la historia", *Clarín*, ed. internacional, 7-13 de abril de 1986, 9.

Gringo viejo simplifica el denso texto del novelista Carlos Fuentes al imaginar un destino posible para el escritor que, hacia 1913, desapareció en el mundo real de la Revolución Mexicana. La película prefiere el triángulo sentimental forjado entre Harriet y su afecto por la figura paterna de Bierce, a la vez que la pasión erótica que Arroyo despierta en la mujer.

Es curioso constatar cómo, por motivos no estrictamente simétricos, tanto la crítica extranjera como la argentina castigaron duramente a *Gringo viejo*. Brian D. Johnson, crítico del semanario canadiense más importante, manifestó: "Subrayada por estallidos de violencia, [la] revolución es una fiesta de campesinos sonrientes, prostitutas felices y tanta música de mariachi que la hacienda empieza a parecerse a un Club Med". Y Raúl Beceyro, por su parte, desmenuza dramáticamente la estructura técnica del filme y su carácter de producción de Hollywood.[60]

Sin embargo, no todo es banalidad en colores en el filme, como parecería desprenderse de estas y otras evaluaciones. El ataque de los villistas ("¡Todos somos Villa!" grita el general Arroyo) a la mansión de los Miranda, y la entrada de los jinetes a la residencia; la visita de campesinos a la casa por primera vez; y la justicia "revolucionaria" que decreta Pancho Villa, cuya viñeta no presenta efectos caricaturescos al estilo de Wallace Beery en el olvidado filme de los treinta *¡Viva Villa!*, son tres ejemplos positivos de una visión menos estereotipada de la Revolución Mexicana que la usual en producciones del llamado Norte. Así, en este filme, Puenzo se ubica como próximo a Héctor Babenco, el director brasileño de origen argentino, que ha intentado proseguir una carrera personal integrando su óptica propia con los límites fijados por el sistema de Hollywood.[61]

[60] Cfr. Brian D. Johnson, "The Great Divide", *Maclean's*, Toronto, 16 de octubre de 1989, 61; y Raúl Beceyro, "El repliegue. El cine argentino en 1989", *Punto de vista*, 36, diciembre 1989, 33-36.

[61] Ver los filmes de Héctor Babenco *El beso de la mujer araña*

La reciente película *La peste* [*The Plague*] (1992) fue ignorada por la crítica europea en el Festival de Venecia de ese año. Luis Puenzo adaptó la novela de Albert Camus a América latina bajo juntas militares, y convocó un reparto internacional —William Hurt, Sandrine Bonnaire, Robert Duvall— que no pudo librar al filme de su portentosa pesadez dramática.

Carlos Sorín: del cine de autor a la coproducción

Nacido en Buenos Aires en 1944, Carlos Sorín estudió cine en la Universidad de La Plata y luego se dedicó al publicitario dentro y fuera del país (Colombia y Ecuador). A partir de 1968 se vinculó al llamado movimiento *underground* como director de fotografía de varios filmes inéditos o inconclusos. El más importante, sin lugar a dudas, fue *La Nueva Francia* (1972) de Juan Fresán y Jorge Goldenberg, cuyas peripecias de filmación inspiraron en su momento el primer largometraje de Sorín, *La película del rey* (1986).

Tanto el filme inconcluso de Fresán y Goldenberg como el inicial de Sorín contaban la historia fascinante de un tal Orélie Antoine que hacia 1860 se autoproclamó "Rey de la Araucania y Patagonia", llegando a convocar 30.000 nativos en el lejano sur de la Argentina para jurar la bandera y la Constitución.[62] Las aventuras de este extraño personaje,

---

[*The Kiss of the Spider Woman*] (1985) y *El amor es un eterno vagabundo* [*Ironweed*] (1988).

[62] Sobre "La otra película del Rey de la Patagonia", véase este artículo de Tomás Eloy Martínez, *Humor*, 181, setiembre 1986, 60-63; sobre antecedentes históricos, María Rosa Lojo, "Antoine I, rey de Araucania y Patagonia", *Clarín* [Cultura y Nación], 25 de julio de 1991, 1-3; y sobre la filmación de una miniserie para televisión en el país, *Yo, Antoine de Tounens, rey de la Patagonia*, coproducida por Argentina, Alemania, Italia y Francia, *La Nación*, 17 de junio de 1988.

más los problemas de un difícil rodaje en exteriores patagónicos, son los temas entremezclados de *La película del rey*, heredera de *La noche americana* [*La nuit américaine*] (François Truffaut, 1973), al presentar la pasión del aventurero francés asimilada a la pasión por el cine que sienten quienes lo eligen como profesión. Un crítico de Buenos Aires recibió el estreno del filme calificándolo "sólo apto para apasionados, locos y delirantes, y absolutamente prohibido para indolentes"[63].

El guión de Sorín y Goldenberg, con buen uso de técnicas del filme publicitario, presenta al espectador los datos básicos de las aventuras del rey de la Patagonia, y lo pone en contacto con los integrantes de un equipo que se dispone a rodar un largometraje sobre el tema: se tratará de "una ficción pura, como todas las películas". El director David Voss (Julio Chávez) y el jefe de producción Arturo (Ulises Dumont) deben lidiar con el presupuesto de filmación, prometido pero no siempre desembolsado por el invisible productor Defilippis, cuyos mensajes se reciben desde diversos centros financieros del mundo. Finalmente el filme se hará bajo el sistema de cooperativa, y para no recargar el presupuesto magro se recurre a las lecciones del neorrealismo italiano, buscando y contratando por sumas modestas a un artesano de feria hippie para el papel del rey Antoine y a una felliniana prostituta para otro de los roles (los extras podrán encontrarse en el Sur, adonde viaja en tren el equipo de filmación).

Desde el centro de comando instalado en un orfanato de monjas perdido en la Patagonia, se empieza a filmar una producción plagada de problemas: dificultades financieras con bancos, reparticiones provinciales y nacionales; la ebriedad de algún intérprete y la seducción de un muchacho local por el actor homosexual; la ruptura de la aventu-

---

[63] Jorge Abel Martín, "*La película del rey:* sólo para delirantes y 'apasionados' ", *Tiempo Argentino*, 29 de agosto de 1986.

ra sentimental de David con una actriz brasileña que no tiene cabida en la película; el ingenio en resolver situaciones inesperadas en la ambientación o escenografía —maniquíes reemplazando a extras que sería muy caro contratar, en la gran secuencia sobre el final del filme—; rebeliones de artistas y técnicos para que se paguen los salarios convenidos, etcétera.

David el director, sin escuchar los consejos prácticos de su jefe de producción, sigue adelante con su locura cinematográfica y vital. Pero la empresa se frustra cuando los cineastas son acusados por las autoridades de incendiar campos, consecuencia no querida del excesivo empleo de antorchas en otra secuencia nocturna. Sin embargo, en el tren de regreso a Buenos Aires, David y Arturo siguen dialogando sobre cine: el director fabula ahora la filmación de la historia de un Falso Inca que en el siglo XVIII sublevó a 4.000 indios contra los españoles... La vida, y el cine, continúan.

La película del rey, a un costo aproximado de 360.000 dólares, fue muy bien recibida internacionalmente y obtuvo premios importantes en festivales como el Gran Coral en el de La Habana. La producción de Sorín, con ayuda financiera del INC, ejemplificó lo difícil que es "...colocar cine periférico en los mercados centrales del mundo", sobre todo cuando "tenemos, en ese sentido, una desventaja: no hablar inglés".[64]

Los problemas de un cine de autor con respecto a mercados por penetrar cuando no se realizan superproducciones formulaicas ni llenas de efectos especiales se reflejaron en la filmación y distribución del segundo filme de Sorín, *Eversmile, New Jersey* [*Eterna sonrisa de New Jersey*]: se rodó en la Patagonia durante 1988 y se distribuyó en el mercado norteamericano y canadiense en 1991.

64 Carlos Sorín, "Carlos Sorín, el realizador de *La película del rey*", reportaje de Mona Moncalvillo, *Humor*, 194, abril 1987, 44.

Originariamente, la idea de Sorín, Goldenberg y el restante coguionista Roberto Scheuer era atrayente: utilizando nuevamente los escenarios patagónicos, y dentro del género de los *road movies* (películas de caminos), el filme contaría la historia de "un fundamentalista de la medicina que intenta acabar con las caries, como si se tratara de acabar con el enemigo número uno de la humanidad".[65] Este "profeta odontológico" interesó al actor Daniel Day Lewis, y su cartel permitió organizar una coproducción entre Los Films del Camino Productions (Sorín y Osvaldo Kramer) y J & M Entertainment, empresa con sedes en Londres y Los Ángeles dedicada a la producción y venta de filmes a escala internacional.

Desgraciadamente, el producto terminado, *Eversmile, New Jersey*, no pasa de ser un híbrido bien intencionado, carente de personalidad propia y muy lejos de la originalidad y frescura de *La película del rey*.

El argumento puede resumirse así: las aventuras y desventuras de un "dentista ambulante" y en motocicleta, que ha recorrido Sudamérica y ahora viaja por la Patagonia con la misión de eliminar las caries de todos sus habitantes, con fervor evangélico. Su nombre es Fergus O'Connor (Daniel Day Lewis), y con su consultorio móvil es el enviado de una Fundación para el Desarrollo de la Conciencia Dental, presidida por una filántropa norteamericana. La esposa de O'Connor también quedará en el camino, víctima de la incomunicación y la lejanía.

El dentista pronto recluta a una ayudante, la joven Estela (interpretada por la actriz yugoslava Mirjana Jokovic): ella lo asiste en tratar a escolares, pastores, habitantes de pueblo, y hasta monjes, para que luchen contra el enemigo infernal de las caries gracias a los cepillos de dientes EVERSMILE que se reparten gratuitamente.

[65] Sorín, declaraciones en *Somos*, 21 de setiembre de 1988, 56-57.

Luego de haber debatido, entre otros, con un dentista tradicional "de consultorio", enemigo principal de su misión ambulante, O'Connor recibe noticias telefónicas de que la presidenta de la Fundación que lo financia en sus viajes ahora se dedicará a la protección de osos panda. Acompañado sentimentalmente por Estela de ahí en adelante, el dentista y su asistente se alejan en moto hacia el horizonte, con renovada fe puesta en tecnologías modernas que eliminarán del todo las bacterias y harán pasar las caries a la historia.

De acuerdo al coguionista Jorge Goldenberg, una de las condiciones fundamentales de la coproducción fue el empleo del idioma inglés para facilitar el acceso a mercados como el de los Estados Unidos, lo cual motivó su desvinculación del filme.[66] (Eventualmente, habría otra versión doblada al castellano.) A eso debe añadirse que la versión comercial conocida en el hemisferio norte carece de la técnica fluida de *La película del rey*, y apenas ofrece un montaje desprolijo en medio de imponentes escenarios naturales y "un inglés norteamericano mal doblado".[67]

Miguel Pereira: un cine artesanal y provinciano

La deuda interna (1988), *opus prima* del joven cineasta Miguel Pereira, egresado del International Film School de Londres, contó con la colaboración financiera del INC, la provincia de Jujuy y la cooperativa interprovincial Yacoraite Film Limitada, de una pequeña productora inglesa (Mainframe Film), de Channel Four de la televisión británica y del

66 Entrevista con Goldenberg, 7 de abril de 1990.

67 Ken Eisner, reseña del filme, *The Georgia Straight*, Vancouver, 27 de setiembre/4 de octubre de 1991, 21. J & M Entertainment, coproductores de *Eversmile, New Jersey*, lo fueron de *Exposure*, dirigido por el brasileño Walter Salles, Jr., y también rodado en inglés.

British Film Institute, que se encargó de la preventa y venta de la película a muchos países. Internacionalmente, dicho filme se distribuyó bajo el título de *Verónico Cruz* y con el carácter de coproducción argentino-británica.

El argumento es sencillo. Hacia 1964, en un pueblo perdido de la Puna jujeña, una parturienta muere al dar a luz al niño Verónico Cruz (Gonzalo Morales): el padre se va a la zafra y lo deja al cuidado de la abuela. El pastorcito de ovejas, agricultor a ratos, toca la quena y busca reiteradamente su identidad en viejos papeles familiares.

El nuevo maestro de escuela (Juan José Camero) abre a Verónico las puertas de la lectura y la imaginación: las historietas con hazañas de la Royal Navy, los barcos del lejano mar —de carga, de pasajeros y los veleros de la gente rica— que *está en el Sur*. Inútilmente, la abuela de Verónico se opone a la instrucción del nieto cuando dice "Ustedes vienen y se van". El maestro y Verónico se hacen amigos.

Los efectos del golpe militar de 1976 llegan en su momento a la Puna:[68] la radio transmite los comunicados de la Junta Militar desde Buenos Aires; tres soldados del ejército argentino aparecen en una pick up camuflada, rompen los retratos de la presidente Isabel Perón, Perón y Evita, y delegan en el agente de policía la máxima autoridad de Chorcón: no habrá más políticos. Los soldados buscan sin éxito a dos hombres, uno de ellos el padre ausente de Verónico.

La abuela muere, y Verónico pasa a vivir con el maestro: el policía tiene órdenes de requisar *libros políticos* y prohibir que se escuchen *radios comunistas*, acciones que reflejan a la distancia el clima cultural represivo de la dictadura. En carta al maestro, el padre de Verónico le cuenta su vida de trabajador —taló montes, fue cañero, estuvo empleado en los hornos siderúrgicos de Zapla— y gremialista,

[68] El *motif* de la sangre es utilizado hábilmente por Miguel Pereira —el puma que ataca a las ovejas, el carneo de una res en la fiesta— como premonición del golpe militar de 1976.

los peligros que corre fuera del pueblo (es época de desaparecidos), y le pide que trasmita esa historia al hijo, pero que éste se quede en el cerro porque es su tierra.

Mientras tanto, Verónico sigue soñando con el mar y con los barcos.

En vacaciones, Verónico y el maestro bajan a la ciudad de Jujuy en busca del padre de aquél: el maestro es interrogado en el Destacamento de Policía, y se le advierte que no debe interceder por *subversivos*. De regreso en el pueblo, Verónico recordará la televisión y los monumentos históricos de la capital provincial como parte de una Argentina desconocida en la Puna. En 1978, la radio Hitachi último modelo del agente de policía difunde el partido final Argentina-Holanda: cuando se descompone, será el antiquísimo receptor de un vecino el que dé a conocer el triunfo del seleccionado nacional en el Campeonato Mundial de Fútbol: chicos y grandes lo festejan con banderitas azul y blanco *made in Hong Kong*.

En 1982, el maestro —desde su nuevo destino en Humahuaca— intenta comunicarse por carta con Verónico sin resultados. En las semanas agitadas de la guerra de Malvinas el maestro sigue por televisión los discursos del general Leopoldo Galtieri, el triunfalismo de los noticiosos —que también encuentra en la vida real—, y el torpedeo del crucero General Belgrano con sus cientos de víctimas. Tiempo después del final de la guerra con Gran Bretaña, el maestro se decide y viaja al pueblo. Allí un vecino le muestra la carta de Verónico recibida en su momento, con una foto de varios marineros conscriptos autografiada como "los changos del *Belgrano*". (Después de todo, Verónico había llegado a su mar tan soñado.)

En la Puna termina el invierno, crecen los arroyos, y la Juanita —entrevista brevemente durante el filme como compañera de escuela de Verónico— está embarazada del pastor ausente: vuelve a repetirse el ciclo de la vida y la muerte con que se había iniciado *La deuda interna*.

Para la Argentina, este filme significó una óptica distinta al énfasis porteñocéntrico de tantas películas antiguas y recientes, dentro de su sencillez y metáforas lineales: la vida continúa, el interior apenas refleja lo que sucede en lejanos centros de poder, la existencia rural puede ser agobiante, etc. Retrospectivamente, *La deuda interna* se vincula a filmes como *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960) o *Las tierras blancas* (Hugo del Carril, 1959), también excepcionales dentro de la producción comercial de esa época.

Por su parte, el crítico inglés Michael O'Pray cuestionó al filme por su "débil humanismo", sobre todo en el personaje del maestro, sin comprender la importancia de una obra que trató el conflicto bélico con Gran Bretaña, indirecta y tangencialmente, de modo no triunfalista ni patriotero. Más acertado, Alan Stanbrook sugiere que Pereira coloca su narración en el contexto amplio de la historia argentina, no bien conocida por los espectadores —¿y muchos críticos?— del circuito internacional para este tipo de filmes, destacando el aislamiento, no sólo geográfico, del Noroeste con respecto a Buenos Aires.[69]

El cine personal de Pereira, de características artesanales y con profundo sentido regional, retomó y amplió temas de *La deuda interna* con *La última siembra* (1991) y sus contrapuntos entre la modernidad y la tradición, padres e hijos, indios y criollos. Nuevamente, esta película fue producida por capitales argentinos e ingleses —además de españoles—, a un costo superior al millón de dólares (Cooperativa Yacoraite, el productor Jorge Estrada Mora, Channel Four, Televisión Española y Quinto Centenario).

[69] Michael O'Pray, *Monthly Film Bulletin*, 55, 658, noviembre 1988, 53; y Alan Stanbrook, *Films and Filming*, Londres, noviembre-diciembre 1988, 43.

Producciones variadas

Durante el período en consideración, el cine comercial argentino logró una estadística pocas veces igualada en otras latitudes: con el fundamental apoyo del INC, 31 realizadores se iniciaron en el largometraje.[70] Procedentes de la deteriorada industria, de escuelas de cine, del cine y la televisión publicitarios, dichos directores mostraron en los hechos las ventajas del pluralismo estético e ideológico auspiciado por las autoridades oficiales, a la vez que ejemplificaron la crisis de una industria cinematográfica que impide la continuidad profesional en ese campo. En palabras de Eduardo Mignogna: "El cine argentino tiene una cantidad considerable de realizadores que tienen posibilidades de acceder al largometraje. Lo que ocurre es que esa misma estructura que les permite esa actividad les exige una serie de pautas, condicionadas por toda la situación económica del país, que al mismo tiempo hacen que la posibilidad inicial de filmar se convierta en la primera y en la última".[71]

Entre las excepciones a la regla figura Jorge Polaco, egresado en letras pero luego volcado al cine, con tres filmes personales y no naturalistas: *Diapasón* (1985), *En el nombre del hijo* (1987) y el en su momento secuestrado y prohibido *Kindergarten* (1989). Influencias claras desde el expresionismo a Freud subrayan las obsesiones creativas de Polaco, "amor, locura y muerte" además de necrofilia, la carencia de identidad, la falta de equilibrio emocional y su énfasis en el microcosmos familiar que refleja y refracta a una sociedad represora.

Alejandro Agresti, nacido en 1961, es otro caso atípico. Su inicial *El hombre que ganó la razón* (rodado en 1983-

[70] Estos y otros datos similares fueron tomados de las publicaciones del INC indicadas en la nota 10 *supra*.

[71] Eduardo Mignogna, "La estética amenazada", *Página/12*, 30 de octubre de 1988.

84), filme experimental finalmente coproducido por Haag Filmhuis de La Haya, mostró el camino singular de Agresti en sus películas siguientes, conocidas en festivales internacionales o por aficionados al cine independiente en muchos países.

El amor es una mujer gorda (1987) y *Boda secreta* (1989), escritos y dirigidos por Agresti, indicaron las preferencias literarias y cinematográficas del joven realizador: personajes marginales, tendencias metafóricas en el tratamiento de temas como el de los desaparecidos, cierta crítica a la dependencia cultural respecto a los Estados Unidos. *El amor* fue una coproducción con Holanda, y *Boda secreta,* con dicho país y Canadá: de ahí en más Agresti seguirá su carrera con base precisamente en Holanda.

De esa experiencia inusual surge en 1990 *Luba*, verdadero filme argentino producido y rodado en Holanda, y hablado en inglés. Bajo la sombra tutelar de Roberto Arlt, a través de un relato de Ricardo Piglia, "Homenaje a Roberto Arlt" (incluido en sus cuentos del libro *Nombre falso*, de 1975), la imaginación de Agresti traslada a un escritor argentino llamado Roberto a Rotterdam durante la Segunda Guerra Mundial: la peripecia dramática incluye persecuciones a cargo de nazis vestidos como agentes del Buró Federal de Investigaciones de los Estados Unidos; una madama de burdel que filosofa (la actriz Viveca Lindfords); una relación amorosa entre Roberto y Luba, pupila del establecimiento, todo ello matizado por tres tangos cantados por Amelita Baltar.

Jorge Coscia y Guillermo Saura se iniciaron en el largometraje con *Sentimientos* (*Mirta... de Liniers a Estambul*) (1985), sobre el exilio y la identidad fuera de la Argentina, y a continuación colaboraron en *Chorros* (1987), comedia superficial sobre el viejo tema de "quien roba a un ladrón..." (Coscia, como único realizador, filmó dos películas en 1988 y 1991.)

Ocasionalmente, hubo incursiones por Europa a las

que no fue ajena la logística de las coproducciones: *Debajo del mundo* (Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro, 1986) contó el drarna de una familia polaca judía para ocultarse de los nazis durante la segunda guerra; *Los amores de Kafka* (Docampo Feijóo, 1987) usó el pretexto biográfico del autor de *El proceso* para fotografiar Praga la bella y practicar otra variante del género cine-dentro-del-cine en los estudios checos de Barrandov; Jorge Estrada Mora Producciones y Art Film 80 de Belgrado unieron recursos para financiar *El camino del Sur* (Stagnaro, 1987), con exteriores en Yugoslavia, otra vuelta de tuerca sobre "el camino de Buenos Aires" (Albert Londres) de la prostitución.

Universos cerrados al estilo de Harold Pinter, con resonancias domésticas, aparecieron en la obra inicial de José Santiso *Malayunta* (1985), adaptación de la pieza teatral de Jacobo Langsner *Paternoster*: la pareja "normal" de un corredor comercial y un ama de casa se convierte en monstruos y termina matando al "bohemio" de inquietante sexualidad. En el campo de las adaptaciones creativas, el primer filme de Christian Pauls, *Sinfín (La muerte no es ninguna solución)* (1986), presentó una profunda reflexión sobre qué es hacer cine —y acaso qué es hacer arte en general—, a través del *huis clos* de un director de cine (en la película) que quiere filmar una adaptación del cuento "Casa tomada" de Julio Cortázar, y sus trágicas consecuencias.[72]

Las obras de Alberto Fischerman, nacido en 1937, con larga trayectoria en el cortometraje y cine publicitario, evidencian una dicotomía que va de lo experimental al cine de entretenimiento: su primer largometraje, *The Player's vs. Ángeles Caídos* es de 1969, y pertenece a la primera tendencia.

72 Otras adaptaciones interesantes fueron *Nadie nada nunca* (Raúl Beceyro, 1990), en coproducción con el INC y sobre la novela de Juan José Saer; *El acompañamiento* (Carlos Orgambide), versión de la pieza teatral de Carlos Gorostiza, estrenada en 1991; y *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1986), adaptación de *Made in Lanús* de Nelly Fernández Tiscornia.

En 1984 Fischerman coescribió y dirigió *Los días de junio*, historia de quienes se quedaron en el país durante la dictadura y los que se autoexiliaron o fueron forzados a ello, en la coyuntura de rendición incondicional de los militares argentinos en Malvinas. El filme aportó una personal visión de la persistencia de los afectos, los reencuentros, los cambios de la censura a la libertad de leer, como símbolo de una democratización todavía en germen para 1982.

En 1985 el director rindió homenaje intelectual a Witold Gombrowicz (1904-1969) en *Gombrowicz o la seducción*, evocación del escritor polaco por amigos de su etapa vital en la Argentina. En cambio, tanto *La clínica del Dr. Cureta* (1986) como *Las puertitas del Sr. López* (1988) no trascendieron su origen en historietas de moda, con ocasionales referencias críticas, adaptadas a la pantalla con un objetivo básicamente comercial. Para 1991, Alberto Fischerman continuó esta línea con la irregular producción *Ya no hay hombres*, cuento de hadas para eventuales espectadores de alto poder adquisitivo, con toques de seudofeminismo.[73]

Alejandro Doria es un director que, dentro de la perenne crisis de la industria local del cine, ha podido realizar un corpus de filmes ocasionalmente estimulantes desde el inicial *Proceso a la infamia* (rodado en 1974; estrenado en 1978 en versión con cortes no autorizados por Doria). Con antecedentes en teatro y televisión, además, Doria —durante el período aquí considerado— avanzó en algunos temas preferidos y en formas más directamente populares, prolongando anteriores ensayos filmados durante el *Proceso*, como *La isla* (1978) y sobre todo *Los miedos* (1979), ejemplos argentinos de un cine alusivo y metafórico que busca evadirse de los ri-

[73] Sobre el cine feminista, pero no solamente feminista, de María Luisa Bemberg puede verse el capítulo anterior de este libro, que analiza sus cinco largometrajes previos a *De eso no se habla* (1993) y sus cambios temáticos y formales.

gores de la censura y hacer cómplices a los espectadores de interpretaciones no siempre conformistas de la realidad.

Darse cuenta (1984) reivindicaba valores éticos que deben exigirse de los demás pero a la vez autoexigirse, como la responsabilidad por las propias acciones, la solidaridad hacia el prójimo en desgracia, y la aspiración a una convivencia tolerante en lugar del autoritarismo castrador. *Esperando la carroza* (1985) fue una adaptación de la pieza teatral homónima de Langsner, que empleó elementos del sainete y la comedia costumbrista para narrar la historia de una madre vieja y sus hijos, con un subtexto local muy apropiado. *Sofía* (1986), de manera algo mecánica, pintó cómo nace la pasión amorosa entre un adolescente y una mujer, sospechada de "subversiva" por la dictadura, que necesita ayuda y protección: el intento de relacionar la circunstancia histórica con anécdotas individuales hizo recordar, a la sordina, la lección de Luchino Visconti en *Livia* [*Senso*] (1955), sin el vuelo operístico de este filme. En 1990 Doria regresó a la adaptación de un texto teatral de éxito en su oportunidad, con actores conocidos: *Cien veces no debo* de Ricardo Talesnik, que se origina en el impacto producido por el embarazo fuera del matrimonio de la hija de una familia argentina de clase media.

Durante los años 1983-89 se rodaron algunas obras individuales de importancia. Por ejemplo, el filme antropológico *Gerónima* en 16 mm (Raúl Tosso, 1986), realizado por la Cooperativa de Producción del Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda. Este apasionante ensayo no sólo mostró a estos grandes olvidados de la sociedad argentina, sus habitantes nativos —en el caso los mapuches—, sino que cuestionó los mecanismos simplistas de asimilación al país blanco subrayando la difícil coexistencia entre amerindios y el resto de la población.[74] *El rigor del destino* (1985)

[74] Cfr. el análisis complejo de *Gerónima* como texto cinematográfico y social en Foster, *Contemporary Argentine Cinema*, 66-80.

de Gerardo Vallejo fue un poderoso aporte sobre la recuperación de memorias familiares y políticas a través de un relato semidocumental que abarca a tres generaciones de Tucumán, realizado por uno de los integrantes originarios del Grupo Cine Liberación. Simón Feldman, con otro semidocumental, *Memorias y olvidos* (1986), y Miguel Pérez —procedente de las filas de la industria doméstica del cine— con *La República perdida* (1983) y *La República perdida II* (1985), dos documentales de montaje, ofrecieron visiones interesantes de la historia nacional abiertas a la polémica.[75] Y Oscar Barney Finn, en *Contar hasta diez* (1985), vinculó sus anteriores preocupaciones estéticas por los grupos familiares con una trama rica en alusiones políticas e históricas, dentro del renovado género de las que podrían llamarse películas "de búsqueda".

A esta altura puede apuntarse que más de 30 filmes producidos entre 1983 y 1989 se refirieron, con muy diversas estéticas e intenciones, al período más reciente (entonces) de la historia argentina: la dictadura militar. Fueron frecuentes algunos temas como el autoritarismo a nivel societal y/o individual, el exilio externo e interno, los desaparecidos (entre otros filmes, *La noche de los lápices* [Héctor Olivera, 1986]), las secuelas morales o institucionales del *Proceso* en la etapa democrática, la guerra de Malvinas (*Los chicos de la guerra* de Bebe Kamin [1984], basado en el libro homónimo de gran venta, original de Daniel Kon), los asesinos a sueldo o parapoliciales (*En retirada* [Juan Carlos Desanzo, 1984]), los servicios de inteligencia (*Gracias por los servicios* [Roberto Maiocco, 1987]).[76]

[75] Ver Luis Gregorich, *La República perdida*, "crónica ilustrada de medio siglo de desencuentro argentino 1930-1983", Sudamericana-Planeta, 1983. Un texto fílmico complementario es *País cerrado, Teatro Abierto* (Arturo Balassa, 1990), documental en colores y en 16 mm sobre el movimiento cultural de resistencia al régimen militar hacia 1980-81.

[76] Cfr. *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988), coproducción de Jor-

Dentro de la tan evidente tendencia cultural a buscar explicaciones —y a veces anticipaciones— del presente en el pasado histórico se inscribieron tres filmes representativos. *Asesinato en el Senado de la Nación*, dirigido por Juan José Jusid y estrenado en 1984, funcionó mejor en la reconstrucción histórica de las denuncias de Lisandro de la Torre sobre los negociados del comercio de carnes en los años treinta,[77] que en la ficción dramática del asesino de Enzo Bordabehere, incluida una cuestionable perspectiva machista en la mostración de desnudos femeninos pero no masculinos en secuencias presuntamente eróticas. *Pobre mariposa* (Raúl de la Torre, 1985) fue una despareja pero oportuna indagación sobre la temática de nazis y judíos a mediados del cuarenta y en Buenos Aires.

La Rosales (David Lipzyc, 1984) utilizó el pretexto de un sonado caso donde se implicó a altos oficiales de la marina de guerra, hacia 1892, que finalmente fueron absueltos por los jueces navales, para descubrir la verdad de un proceso ocultado por décadas por la "historia oficial".

Fuera de los filmes de Fernando Solanas —*El exilio de Gardel: Tangos* y *Sur*— ya aludidos en esta sección, recreaciones estimables de la temática tanguera en el cine argentino, debe mencionarse *Tango Bar*, estrenado en el hemisferio norte en 1989, como instancia de una categoría de películas realizadas en la Argentina pero cuyo destino principal es la exportación a mercados propicios (el Caribe) o la reproducción en videocassettes. *Tango Bar*, que desde su título alude al viejo Gardel, fue producida por Zaga Films de San Juan de Puerto Rico, con la colaboración financiera

---

ge Estrada Mora y Journal Film KG de la entonces Alemania Federal, con Cipe Lincovsky y Liv Ullmann, sobre la amistad de dos mujeres: una quedó en la Argentina y la otra se exilió durante la última dictadura.

77 Alberto Ciria, *Partidos y poder en la Argentina moderna (1930-1946)*, 3a. ed., Ediciones de la Flor, 1975, *passim*.

de Beco Films de Buenos Aires. La dirigió el portorriqueño Marcos Zubinaga, y los tres intérpretes protagónicos fueron Raúl Juliá, también de ese origen, y los cantantes Valeria Lynch y Rubén Juárez, además de parejas de bailarines del espectáculo *Tango argentino.* El simple argumento, las separaciones y reencuentros de tres amigos tangueros, dos hombres y una mujer a la cual aquellos amaron en su época, se deriva frecuentemente a una especie de historia ilustrada sobre los orígenes y trayectoria del tango, de nivel simplemente profesional. Otro híbrido, *Naked Tango,* fue producido por capitales norteamericanos, japoneses, suizos y argentinos en 1990, se anunció como "inspirado por la obra de Manuel Puig", y reiteró una historia de tangos, burdeles y antisemitismo en el Buenos Aires de los años veinte, bien ambientada pero pobremente dirigida por Leonard Schrader.

Los ejemplos citados, con todo, no permiten extremar las generalizaciones sobre el mérito o las desventajas de las coproducciones para las cinematografías nacionales, aunque el balance del caso argentino parece no ser muy positivo.

Otros dos ejemplos de coproducciones tienen mayor interés. El primero es *Apartment Zero* (1989), escrito y dirigido por el norteamericano Martin Donovan e iluminado por el argentino Miguel Rodríguez, que puede filiarse al género del *thriller* psicológico. Con resonancias de *El sirviente* [*The Servant*] de Joseph Losey (1963) y *Teorema* de Pier Paolo Pasolini (1968), este filme cuenta las relaciones entre un cinéfilo anglo argentino y un misterioso norteamericano, especie de James Dean *après la lettre,* en un Buenos Aires con ambientes claustrofóbicos durante la dictadura militar. Como bien lo definió un crítico francés, *Apartment Zero* "es un filme inglés (*sic*) rodado en la Argentina".[78]

[78] Jacques Siclier, "Le cinéphile et l'aventurier", *Le Monde,* 24-25 de junio de 1990, 9.

El segundo ejemplo es *El verano del potro* [*Summer of the Colt*] (André Melancon, 1989), coproducción argentino-canadiense entre GEA —María Luisa Bemberg y Lita Stantic— de Buenos Aires y Les Productions La Fête de Montreal —el especialista en cine infantil Rock Demers—, más aportes financieros del organismo canadiense Telefilm. Con buenos actores como Héctor Alterio y China Zorrilla, los intérpretes infantiles trasmiten con convicción los pormenores de un *rite de passage*, en una estancia de la provincia de Buenos Aires, entre el nieto del dueño y el hijo del capataz que quieren domar a un potro blanco, y la nieta adolescente del estanciero que empieza a buscar independencia y un cariño familiar no agobiante ni nostálgico.[79]

Paralelamente a los comentados en este apartado, durante los años 1983 a 1989 se produjeron muchos filmes argentinos susceptibles de ser clasificados como de mero entretenimiento, repetitivos, formulaicos o simplemente comerciales. Este rasgo caracterizó al cine nacional en sus diversas etapas, desde las productoras pioneras del treinta como Argentina Sono Film y Lumiton, las menores como Efa, Pampa Film y Estudios San Miguel, hasta General Belgrano e incluso Aries.

Los filmes y sus realizadores, como el singularmente prolífico Enrique Carreras, fueron influidos por el cine de Hollywood, y en su momento por el teatro de revistas, los astros y estrellas locales de la televisión, las costumbres y modas efímeras de la sociedad de consumo y sus modelos internalizados en la periferia. Sin recurrir a tediosas enumeraciones de títulos, apenas se puede indicar aquí unos pocos núcleos temáticos de tal clase de filmes: las cárceles de mujeres, los internados, las salvajes "amazonas", las cole-

[79] Sobre la coproducción y filmación (exteriores cerca de Navarro) de *El verano del potro*, Gerald Peary, "No Escape from Politics on Set in Argentina", *The Globe and Mail*, 24 de diciembre de 1988, C2.

gialas, con dosis más o menos abundantes de lesbianismo; los pretextos fílmicos (*vehicles*) para cómicos populares fuera de Porcel y Olmedo: Juan Carlos Calabró, Juan Carlos Altavista y otros; las casas de masajes; los hoteles por hora, otra vez; los soldados que se divierten al estilo de los citados Porcel y Olmedo en *Rambito y Rambón, primera misión* (Carreras, 1986), y su obvio referente a los filmes de Sylvester Stallone; las versiones locales de *Ghostbusters*, dirigida en Hollywood por Ivan Reitman, como *Los matamonstruos en la mansión del terror* (Carlos Galettini, 1987), o de la serie de filmes sobre ninjas como *Brigada explosiva contra los ninjas* (Miguel Angel Fernández Alonso, 1986), e incluso *Las locuras del extraterrestre* (Carlos Galettini, 1988).[80]

El período 1983-1989 se cierra simbólicamente —o quizás sería mejor decir metafóricamente— con un filme rodado ese último año pero que recién se estrenó en la Argentina en 1991, luego de ganar varios premios internacionales: *Después de la tormenta*, primer largometraje de Tristán Bauer. En este caso particular, la coproducción con España a través de TVE y Quinto Centenario permitió lograr una película que, siendo muy argentina aunque no contenga referentes concretos a ministros de Economía, también puede interesar a públicos de países latinoamericanos que sufren los efectos de tantos planes de ajuste estructural.

La desocupación de obreros industriales y su terciarización en sectores ínfimos del mercado de trabajo; su vida familiar, y los conflictos matrimoniales y generacionales, en las renovadas villas de emergencia que rodean a los grandes centros urbanos (donde la gente "se villa", y se precipi-

80 Testimonios de directores y otros trabajadores del cine a principios de la década del ochenta, en César Magrini, *Cine argentino contemporáneo*, Revista *Cultura* [Colección Union Carbide], 1985. Un buen análisis de ideologías en el cine comercial de Italia bajo el fascismo, es Marcia Landy, *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

ta en la categoría E de nuevos índices de nivel socioeconómico);[81] los intentos frustrados de una "vuelta al campo", están presentes en *Después de la tormenta*, filme que mezcla la poesía con el documento y la miseria, pero sin postular reduccionismos económicos ni morales, que quizá sea visto dentro de un tiempo como el canto del cisne de esta etapa de la historia del cine argentino.[82]

Un analista político afirmó justamente que *Después de la tormenta* no era un mero hecho estético sino "...un acontecimiento político y cultural que justifica su análisis fuera de las páginas dedicadas a la crítica cinematográfica".[83] A su director Tristán Bauer, como a algunos otros cineastas aparecidos en estas páginas, se le aplican las conmovedoras palabras de un colega, cuando habla de "este esfuerzo alucinado, admirable y solitario de los últimos soñadores de un paraíso silenciado".[84]

[81] "El estrato E generalmente estará conformado por familias que viven en villas miseria [...]. Seguramente no poseerán automóvil ni otros bienes durables y el grado de instrucción alcanzado será nulo o muy bajo". Asociación Argentina de Marketing, Índice de Nivel Socioeconómico, *Clarín*, suplemento Económico, 8 de noviembre de 1992. Cfr. también las conclusiones de Susana Torrado, *Estructura social de la Argentina 1945-1983*, Ediciones de la Flor, 1992: "Que pocos se quedaron con muchísimo y que a muchos les dejaron poquísimo" (458).

[82] Sobre "el cine como documento poético", cfr. las entrevistas a Tristán Bauer de Víctor Hugo Ghitta, *La Nación*, 31 de mayo de 1991; y Adriana Schettini, *Página/12*, 1º de junio de 1991.

[83] Horacio Verbitsky, "Generaciones", *Página/12*, 8 de junio de 1991.

[84] Javier Torre, "El paraíso silenciado", *Página/12*, 18 de marzo de 1990.

TRASNOCHE

6. TEATRO, CINE, TANGO Y FÚTBOL: NOTAS SOBRE *LOS TRES BERRETINES* (1933)

Los tres berretines (1933) fue el primer filme producido por la empresa Lumiton, creada por cuatro profesionales apasionados por la radio y el cine sonoro como un estudio cinematográfico moderno: César J. Guerrico, Luis Romero Carranza, Raúl Orzábal Quintana y Enrique T. Susini. Desde los tiempos iniciales Francisco Mugica fue imprescindible asesor técnico, sobre todo como iluminador y compaginador, y a poco se convirtió en director de éxito de Lumiton.[1]

En su primera década, Lumiton produjo numerosas películas escritas y dirigidas por Manuel Romero, de gran resonancia popular, a partir de *Noches de Buenos Aires* (1935), muy influida por el esquema de la comedia musical de Hollywood. A partir de *Margarita, Armando y su padre* (1939), la empresa lanzó al mercado los filmes del citado Mugica, línea que "apuntaba a estratos socialmente más altos" [que los espectadores fieles a Romero], "en tono de comedia con personajes de clase media alta para espectado-

[1] El arquitecto Ricardo J. Conord no sólo fue el escenógrafo usual de muchos filmes de Lumiton, empezando por *Los tres berretines*, sino que proyectó y supervisó la construcción de sus estudios en Munro. Cfr. sus interesantes recuerdos en Mariano Calistro, Oscar Cetrángolo, Claudio España, Andrés Insaurralde y Carlos Landini, *Reportaje al cine argentino: Los pioneros del sonoro*, Editorial Crea, 1978, 189-209.

res un tanto más burgueses y sofisticados",[2] con libretos habituales de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari.

Carlos Hugo Christensen, desde muy joven, fue el tercer director estable de Lumiton en los cuarenta y principios de los cincuenta, con comedias apicaradas, dramones sentimentales y cuasieróticos (para la época) como *Safo, historia de una pasión* (1943), con Mecha Ortiz y Roberto Escalada, o filmes presuntamente audaces como *El ángel desnudo* (1946), con Olga Zubarry. Otros realizadores aportaron el resto de los títulos del estudio, en una lista que va desde Luis Bayón Herrera y Mario C. Lugones a Luis Mottura y Román Viñoly Barreto.

Para 1952 finalizó la etapa clave de Lumiton con el rodaje inconcluso de *Un guapo del 900* —adaptación de la pieza teatral de Samuel Eichelbaum que dirigía Lucas Demare—, a causa de la quiebra de la productora. Esto se atribuyó a la falta de adaptación de Lumiton al proteccionismo estatal del régimen peronista, al aumento en los costos de producción, y al deterioro evidente de los títulos comercializados. Desde esa fecha Lumiton sólo efectuó esporádicas apariciones como distribuidora, marca, alquilando sus galerías a otras empresas o, incluso, "...se ha transformado en una fábrica de pantalones".[3]

El teatro

Los tres berretines [típica, fútbol y cine], "comedia asainetada de actualidad" en un acto y cuatro cuadros, fue es-

[2] Daniel López, "Lumiton ya es nostalgia", *La Voz*, 19 de mayo de 1983, a quien sigo en este apartado. Ver también Domingo Di Núbila y su ya clásica *Historia del cine argentino*, 2 vols., Cruz de Malta, 1959, y el pormenorizado análisis de muchos filmes de Lumiton.

[3] Conord, en Calistro y otros, *Reportaje al cine argentino*, 193.

trenada en la segunda sección del 16 de setiembre de 1932 por la compañía Enrique Muiño-Elías Alippi, en el teatro Buenos Aires de la Capital Federal. Sus autores fueron el porteño Arnaldo Malfatti (1893-1968) y el gallego Nicolás de las Llanderas (1888-1938), cuya obra más conocida es *Así es la vida* (estrenada en 1934; llevada al cine por Francisco Mugica en 1939, y producida por Lumiton). Malfatti fue un prolífico comediógrafo y activo funcionario de la entidad gremial Argentores; de las Llanderas fue periodista en España y Chile, y se dedicó al teatro en la Argentina donde no sólo colaboró frecuentemente con Malfatti sino con Luis Rodríguez Acasuso y Federico Mertens.

Los tres berretines tuvo un reparto muy homogéneo, que incluyó a los titulares de la compañía y la revelación cómica Luis S. Sandrini, que se convertiría en una de las figuras cómicas más populares de cine, radio, teatro y televisión por varias décadas.

El *cuadro primero* transcurre en el patio de la casa de don Manuel Sequeiros, gallego, propietario de un bazar y menaje, padre de familia (Muiño), quien comenta con su suegro don Severo Contreras, andaluz muy anciano (Alippi), su pesar ante la conducta demasiado independiente de la esposa e hijos. Las mujeres —Carmen, esposa de Manuel, y sus hijas Elena y Emilia, acompañadas por Mari Luz, esposa de Severo— van al cine casi todas las tardes y adoran a los astros de la pantalla de los Estados Unidos como "Adorfo Menjunje" [Adolphe Menjou] (10), Wallace Beery (13), Ramón Novarro, John Barrymore (11).[4] Manuel también se queja de la afición al fútbol de su hijo Lorenzo (Sebastián Chiola), que sueña con ser un crack en lugar de ayudarlo en el negocio. Otro hijo, Eduardo (Florindo Ferrario), recibido de arquitecto, apenas sobrevive con un "suel-

[4] Las referencias de páginas en el texto son a Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, *Los tres berretines*, Colección Teatro Breve Argentino Nº 8, Ediciones del Carro de Tespis, 1966.

do miserable, como empleado, haciendo los planos que otros proyectan" (8); y el tercer hijo, Eusebio (Sandrini), se ilusiona en "componer un tango con el chiflido" (19).

Manuel y Severo lamentan los tiempos modernos y la falta de vocación que para el trabajo, a su juicio, tienen los jóvenes. Manuel llega a apuntar que "toda la culpa de esto la tiene el cine", sobre todo por su influencia sobre las mujeres; "Fuman, beben, le hacen el amor a los hombres, toman porquerías para adergazá", agrega Severo (10). Manuel cuestiona además a su yerno Juan Carlos, marido de Emilia (que espera un hijo), sin empleo fijo. Pero su furia se agiganta cuando critica al fútbol, que ha eliminado los añorados almuerzos familiares del domingo. Las cuatro mujeres, en compañía de un amanerado escolta y cinéfilo, regresan al hogar pero anuncian que habrán de ir otra vez al cine por la noche, lo cual irrita todavía más a Manuel y Severo. Aquél les prohibe hacerlo, y se siente olvidado por los suyos el día en que precisamente cumple sesenta años.

Eusebio, Lorenzo y su cuñado Juan Carlos regresan de la tarde de fútbol; Manuel y Juan Carlos dialogan reclamando autoridad sobre Emilia (20-21), hija y esposa dominada, hasta que el suegro echa de la casa al yerno, quien se va junto a Emilia: "En esta casa el que quiera comer tendrá que trabajar" (22) es el ucase de Manuel. Lorenzo, que se siente aludido también, se va del hogar en procura de su sueño futbolístico.

El *cuadro segundo* tiene lugar un año después, con el mismo decorado. Mari Luz, Elena y Severo leen con interés los diarios que destacan los triunfos deportivos de Lorenzo Sequeiros, ante la fingida indiferencia del padre. Eusebio —que silba como si estuviera componiendo su tango— se prepara a ir con el abuelo Severo a la cancha para la final del campeonato donde jugará Lorenzo, no sin antes hacerle reconocer a Manuel que éste sigue de cerca los éxitos del jugador. El padre le confiesa a Eusebio, además, que está listo para reconciliarse con el hijo ausente: "Ya veo que es-

taba yo equivocado y que eso de andar a carreras y patadas por la cancha, es una carrera" (27-28).

Elena, por su parte, le cuenta a Manuel que la situación económica de su hermana y el niño —nacido hace casi un año— es precaria, y han tenido que mudarse a casa de la madre de Juan Carlos: éste ahora busca sinceramente trabajo, pero sin conseguirlo; "...como la situación es tan mala..." (29), alusión a los comienzos de la crisis del treinta. Otro cambio de opinión por parte de Manuel: abre las puertas de su casa a la hija, al marido y al nietito.

El viejo Severo se enardece al comparar favorablemente al fútbol de hoy con el toreo que admiró en su juventud, y se fanatiza con el nieto futbolista. El arquitecto Eduardo informa a Manuel que es casi seguro que la comisión directiva del club donde juega Lorenzo está a punto de aceptarle los planos "...para la construcción del gran estadio" (33), y le pide que vayan juntos a la cancha ese domingo. Manuel prefiere ir solo a ver jugar al hijo, y compartir los aplausos de las multitudes.

El *cuadro tercero* "representa las azoteas de unas casas" [34], linderas a la cancha de fútbol, cuyas voces y ruidos característicos llegan al escenario, donde Manuel es reconocido por algunos hinchas como el padre del crack, y todos festejan los golazos del jugador. Pero el partido se desmorona en una gresca peligrosa que incluye la quema de tribunas y disparos de armas de fuego.[5]

El *cuadro cuarto* vuelve al decorado de los dos primeros. Mari Luz y Carmen esperan, preocupadas, el regreso de los hombres de la familia que fueron al fútbol. Mari Luz se queja ahora de que Severo, loco por ese deporte, la tiene abandonada, y para darle celos le tiende la trampa ino-

[5] Este tema de la violencia en el fútbol se alude varias veces en la obra de Malfatti y de las Llanderas (19, 31, 36-37). Para un análisis crítico de la temática, véase Amílcar G. Romero, *Deporte, violencia y política: Crónica negra 1958-1983*, CEAL, 1985.

cente de hacerle creer, fugazmente, que está enamorada de Adolphe Menjou. Manuel, transformado, vuelve de la cancha eufórico por las gambetas de Lorenzo, y a la vez alcanza a comprender lo que sienten los aficionados al cine ("Me he convencido que no se puede nadar contra la corriente" [39]). Severo resulta aún más fanático al exhibir su "trofeo de guerra" (40), la camiseta del árbitro, y al saludar al grupo de hinchas que trae en andas a Lorenzo a la casa familiar: el crack se abraza con su padre. En un manojo de coincidencias argumentales, Eduardo confirma que le han encargado la construcción del enorme estadio, y Eusebio anuncia que en estos días "...la orquesta [Francisco] Canaro va a pasar un tango mío por radio" (42), además de apuntar que su método creativo es inventar la melodía en la cabeza y luego silbársela a un pianista del cine que por tres pesos la transcribe al pentagrama.

La cena de la familia empieza a servirse,[6] y en esos momentos llegan Juan Carlos, su mujer Emilia y el hijito: aquél confiesa sus errores del pasado y su deseo de trabajar ahora como dependiente en el negocio de Manuel. La reconciliación se generaliza, y es Eduardo quien ofrece empleo al cuñado en el proyecto de construcción del estadio. Manuel preside la gran mesa familiar, como "en los tiempos viejos": "Aunque se tengan distintos gustos, distintas aficiones, la familia debe ser una sola" (48).

La crítica teatral del estreno coincidió en destacar que el *berretín* del fútbol fue el mejor desarrollado con relación a los del cine y el tango, que la comedia asainetada tenía reminiscencias del teatro de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, y que el público recibió con aplausos a escena abierta al personaje de Luis Sandrini (Eusebio).[7]

[6] La familia unida en torno a la mesa del comedor también figura en *Así es la vida*, de los mismos autores de *Los tres berretines*.

[7] Véanse las críticas del estreno en *La Nación*, 17 de setiembre de 1932; *La Razón*, 17 de setiembre de 1932; *El Diario*, 17 de setiembre de 1932; y *La Prensa*, 18 de setiembre de 1932.

El cine

La adaptación cinematográfica de *Los tres berretines* fue dirigida por uno de los fundadores de Lumiton, el doctor Enrique T. Susini (1891-1972), según muchas versiones; otras sostienen que en verdad se trató de una dirección colectiva para este producto inicial de la empresa.[8] Con excepción de Sandrini —que en este filme y en *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933), primera película de Argentina Sono Film[9] con sonido óptico, empezaba a componer su personaje absorbente de "Felipe"—, y de Florindo Ferrario (Eduardo), los intérpretes de la película no pertenecían a la compañía Muiño-Alippi, aunque en su mayoría procedían también del teatro.

El filme *Los tres berretines*, estrenado el 19 de mayo de 1933 en el cine Astor de Buenos Aires, introduce algunos cambios interesantes al texto original. Los personajes del ahora ferretero Manuel y Severo, interpretados antes por los cabezas de compañía, carecen de los largos diálogos del cuadro primero, y en la pantalla están a cargo de Luis Arata y Héctor Quintanilla; la anécdota de Juan Carlos, Emilia y su hijito deja de tener trascendencia; Eusebio (Sandrini) cuenta con más oportunidades de lucimiento personal: secuencias del pianista que transcribe el tango silbado por aquél en clave de tarantela, o la del poetastro de barrio que escribe la letra a cambio de un café con leche *completo*. (En la película hay números de tango, y en el cuarteto típico que toca en el café se destaca la juvenil presencia de Aníbal Troilo [1914-1975] en bandoneón; "¡Araca la cana!", el tango de Eusebio, cierra la versión fílmica de *Los tres be-*

[8] Cfr. la entrevista a Francisco Mugica, en Calistro y otros, *Reportaje al cine argentino*, 297.

[9] Cfr. Claudio España, "*¡Tango!* A la vuelta de medio siglo", *Cine libre*, I, 5, 1983, 47-52; y *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film*, Editorial Abril-El Heraldo, 1984, historia descriptiva de esta importante empresa comercial del cine argentino.

rretines interpretado por la orquesta dirigida por el nuevo compositor.)

Si bien los personajes femeninos tienen escasa importancia, en el cine aparece uno nuevo que acaso tuvo que ver con los intentos iniciales de Lumiton de buscar amplios públicos para el naciente cine sonoro y comercial argentino. Se trata de Susana (Luisa Vehil), muchacha de buena posición social que conoce Eduardo: ella estudia danzas en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación —el personaje baila la "Danza ritual del fuego", de Manuel de Falla—, rechaza la propuesta matrimonial de un novio adinerado de clase alta, y se inclina afectivamente por Eduardo. Cuando éste pierde el trabajo en la empresa constructora rompe relaciones con Susana, pero, ni bien recibe la comisión de construir el nuevo estadio, corre al puerto donde ella está a punto de partir para Europa en el Cap Arcona. El amor triunfa, y un profesional hijo de inmigrantes se casará con una hija de familia acomodada.

El filme abunda en referencias a episodios contemporáneos, como la edificación de estadios en los primeros años del profesionalismo en el fútbol, las trasmisiones radiales de los partidos y sus avisos comerciales, la popularidad del tango, la violencia en las canchas, etc. Incluso hay alusiones pasajeras a la atmósfera de los treinta en un par de diálogos: un amigo le dice al arquitecto Eduardo: "¿Todavía creés en los jurados? Cuñas, amigo, cuñas"; y Eusebio apunta: "Ando como el país: tengo la crisis".

El tema de la influencia del cine sobre los comportamientos de sus espectadores es apenas rozado en *Los tres berretines*, si bien de manera atractiva, pero no encontró en el cine argentino la resonancia de los temas tangueros o futbolísticos. Quizás *Sábado a la noche, cine* (Fernando Ayala, 1960), comentado oportunamente al tratar de los filmes de Aries, es el título más importante. Si a éste se agregan tramas afines como el mundo del cine sirviendo de parcial microcosmos al país global, o la pasión artística y

vital por filmar, habría que mencionar *El protegido* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956) y el ya analizado *La película del rey* (Carlos Sorín, 1986).

El tango

El tango, popular como tema ya en el período mudo del cine argentino en los filmes de José A. Ferreyra, desde *La Maleva* (1923) a *Perdón, viejita* (1927), aparece de modo preponderante también en los comienzos del sonoro: *¡Tango!* y *Los tres berretines*, en 1933. A partir de esa fecha y hasta el presente, versiones y revisiones tangueras han poblado la pantalla nacional.

El mejor y más sintético inventario de esas películas se debe a Jorge Miguel Couselo.[10] El autor pasa revista a la época muda, mencionando obras poco conocidas salvo para especialistas; se refiere a experiencias de sonido sincronizado con discos (Vitaphone), como *Muñequitas porteñas* de Ferreyra (1931), y las primeras con sonido óptico (Movietone) o fotográfico, como los cortos de Gardel dirigidos por Eduardo Morera; la filmografía de este cantor en Francia y los Estados Unidos; las películas de Libertad Lamarque bajo diversos directores (Ferreyra, Luis César Amadori, Luis Saslavsky); los melodramas tangueros de Manuel Romero,[11] descubridor de Hugo del Carril como actor de cine; los filmes de éste como *galán-cantor;* las referencias tangueras en el *espíritu y ambientación* de muchas películas argentinas, incluidas interpretaciones de temas tradicionales por figuras de la canción popular, desde el cuarenta al se-

[10] Jorge Miguel Couselo, "El tango en el cine", en Luis Alposta, Luis Ordaz y Couselo, *La historia del tango*, vol. 8, Corregidor, 1977, 1289-1328.

[11] Véase un ensayo analítico sobre ciertos temas desarrollados por Manuel Romero en sus filmes del treinta, *infra* en el capítulo 8.

senta; el tango y el cine documental; y varios aspectos adicionales de una temática tan vasta.

En la década del ochenta, el tango siguió presente en el cine nacional durante el período de democratización. Aparte de las *tanguedias* de Fernando Solanas (*El exilio de Gardel* y *Sur*), con su discurso a veces revisionista, y de filmes reiterativos como *Tango Bar* y *Naked Tango*, comentados en el capítulo anterior de este libro, pueden mencionarse la coproducción argentino-cubana *Tango y tango* (Mauricio Berú, 1984), documental sobre el Festival Internacional de Tango en Varadero, cerca de La Habana, realizado ese mismo año; *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1984), otra versión personal sobre el exilio de argentinos en Francia —con guión del director, Juan José Saer y Jorge Semprún—, y la actuación y música del bandoneonista Rodolfo Mederos; *Gardel, el alma que canta* (Carlos Orgambide, 1985), documental que reunió gran cantidad de materiales de y sobre el ídolo: fragmentos de sus filmes y de otros filmes referidos a su trayectoria, testimonios de contemporáneos, etc.; y *Tango bayle nuestro* (Jorge Zanada, 1987), indagación antropológico-coreográfica sobre quienes bailan el tango.

El fútbol

Los tres berretines es uno de los primeros testimonios fílmicos sobre la temática de ese deporte profesional y el "sueño del pibe" de ser crack, que acumulará posteriormente títulos recordados de la pantalla local. Por ejemplo, *El cañonero de Giles* (Manuel Romero, 1936); *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948), sobre los potreros de barrio como semillero del fútbol profesional; *Escuela de campeones* (Ralph Pappier, 1950), evocación del club Alumni; *El hincha* (Romero, 1951), con Enrique Santos Discépolo, que además coescribió el argumento con Julio Por-

ter; *El cura Lorenzo* (Augusto C. Vatteone, 1954), sobre la vida del Padre Lorenzo Massa, fundador de San Lorenzo de Almagro; *El crack* (José A. Martínez Suárez, 1959), sobre la obra teatral de Solly; *El centroforward murió al amanecer* (René Mugica, 1960), sobre la pieza de Agustín Cuzzani y su metáfora del deporte/los deportistas como mercancía; y *Paula contra la mitad más uno* (Néstor Paternostro, 1970), fantasía sobre la popularidad de Boca Juniors.

Con posterioridad a la última fecha, *La fiesta de todos* (Sergio Renán, 1979) fue el aporte del cine comercial argentino a la empresa oficial de la dictadura para despolitizar a las masas y presentar una aceptable imagen internacional, con motivo del triunfo argentino en el Campeonato Mundial de Fútbol (1978). En la película, sketches cómicos a cargo de conocidos intérpretes se mezclaron con declaraciones banales de intelectuales sobre el carácter masivo del fútbol en el contexto doméstico, más abundantes fragmentos de los principales partidos, incluyendo la final con Holanda.

Un título de 1990, *Fútbol argentino* (documental dirigido por Víctor Dinenzon para la productora GEA, y escrito por Osvaldo Bayer), clausura provisoriamente el inventario parcial de filmes dedicados al fútbol. En la versión literaria del guión cinematográfico,[12] Bayer reitera y profundiza ciertos aspectos sociopolíticos de la historia anecdótica del deporte, aunque a veces tiende a idealizar, y hasta mitificar, nombres o episodios de un pasado futbolístico que desconocen las nuevas generaciones: "pasión y gloria de nuestro deporte más popular", apunta el subtítulo del libro *Fútbol argentino* (Sudamericana, 1990),

El filme *Fútbol argentino* se abre y cierra con imágenes documentales del adolescente Diego Maradona, quien mirando a la cámara expresa sus deseos deportivos: "Lo

[12] Cfr. Osvaldo Bayer, *Fútbol argentino*, Sudamericana, 1990, cuya perspectiva total es menos crítica que sus seminales trabajos sobre "la Patagonia rebelde".

que más quiero son dos cosas: jugar un mundial y salir campeón". El tema Maradona y el fútbol sigue vigente para un gran filme argentino del futuro, incluso después de *Fútbol argentino*: Nápoli, intermedio con drogas, suspensión por parte de FIFA, Sevilla, etcétera.

Entre ambas secuencias desfila por la pantalla gran cantidad de tomas documentales desde los comienzos del fútbol en la Argentina, sobre todo a partir de la era profesional, imágenes y voces de cracks, goles famosos, triunfos internacionales, junto a comentarios ligeros sobre la relación entre fútbol, sociedad y política: la caída de Yrigoyen y los domingos sin fútbol; la aparente, ¿y efímera?, nivelación de clases en las tribunas; la huelga de jugadores hacia 1948, su sindicalización y el *éxodo* de profesionales a Colombia; el vínculo deportivo odio-amor con Inglaterra (por un lado la contratación de réferis británicos por la AFA como jueces imparciales, y por el otro la victoria 3-1 sobre el seleccionado inglés en 1953 y en cancha de River Plate ["vencimos a nuestros maestros"]);[13] los reiterados ejemplos de violencia en los estadios, interpretados muy linealmente desde la banda sonora de *Fútbol argentino* como reacciones anómicas de un pueblo oprimido por regímenes militares; la utilización política del fútbol —y el deporte— por diversos gobiernos, y los cambios introducidos por el *fútbol-espectáculo*; y la perdurable ecuación de hinchas y jugadores como "hijos del pueblo", que refuerza los elementos fundamentales del filme: "nostalgia y emoción",[14] como también se encontraban en *Los tres berretines*, ese filme precursor.

[13] Ni el filme ni el libro *Fútbol argentino* se refieren a las relaciones entre fútbol y política durante la guerra de Malvinas, y su prolongación "deportiva" en el Campeonato Mundial de España, en 1982. Cfr. A. Ciria, "Del fútbol a la guerra en Argentina bajo la dictadura militar (1976-1982)", en *Treinta años de política y cultura: Recuerdos y ensayos*, Ediciones de la Flor, 1990, 247-261.

[14] Fernando López, crítica del filme *Fútbol argentino*, *La Nación*, 20 de abril de 1990.

7. DE LUMITON A COLUMBIA, DE MUNRO A HOLLYWOOD (*LOS MARTES, ORQUÍDEAS* Y *YOU WERE NEVER LOVELIER*)

En un trabajo erudito y sintético, el crítico Homero Alsina Thevenet ha analizado las variedades de *remakes* ("una repetición de una película, pero hecha con tales cambios que el precedente no sea una referencia necesaria") que Hollywood manufacturó durante décadas, ya sea filmando nuevas versiones de antiguos éxitos mudos y sonoros, o adaptando filmes extranjeros, de preferencia europeos.[1] Este proceso continúa vigente, tal como lo muestran algunos ejemplos recientes: nueva *remake* de *Nacida ayer* [*Born Yesterday*] (George Cukor, 1951), el filme que consagró a Judy Holliday; y versiones "norteamericanizadas" de *La Femme Nikita* (Luc Besson, 1991) con el título de *Point of No Return* (1993), y de *Le Retour de Martin Guerre* (1982) con el de *Sommersby* (1993).[2]

También son conocidos los casos en que Hollywood exportó a cinematografías periféricas —la Argentina y México son buenos, pero no únicos, ejemplos en el Tercer Mundo— muchos de sus géneros, o "fórmulas narrativas populares" como los filmes del oeste (*westerns*), los de gángs-

1 Homero Alsina Thevenet, "Hollywood y la máquina de hacer remakes", *Clarín* (Cultura y Nación), 2 de abril de 1992, 5.

2 Cfr. Rick Groen, "Déjà vu and vu and vu", *The Globe and Mail*, Toronto, 2 de abril de 1993, A8, A10.

ters, los de terror, las comedias musicales, los melodramas de familia, y las comedias románticas transformadas en comedias disparatadas (*screwball comedies*).[3]

El cine comercial argentino de los treinta fue muy receptivo a estos modelos, como se verá luego en el caso de muchos filmes de Manuel Romero (y de otros realizadores). Acá pretendo efectuar una comparación textual, con breves alusiones a los respectivos contextos industriales y nacionales, de *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, 1941) y la *remake* de esta película producida por Columbia Pictures en Hollywood, *Bailando nace el amor* [*You Were Never Lovelier*] (William A. Seiter, 1942), en un caso que precisamente muestra la influencia de modelos adoptados fuera de Hollywood sobre una producción de este origen.

Los martes, orquídeas

Esta comedia romántica, que en muy contadas ocasiones se desplaza a la "disparatada" de Hollywood con énfasis en personajes excéntricos, separaciones y reconciliaciones, fue dirigida por Francisco Mugica, consagrado inicialmente como director por el éxito de *Así es la vida* (1939), uno de los títulos más recordados de la empresa Lumiton. Con argumento y diálogos de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari —luego frecuentes libretistas de Mugica—,[4] *Los*

[3] Ver Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Filadelfia, Temple University Press, 1981, "Prefacio", vii; y "The Screwball Comedy", 150-185. Barry Keith Grant, comp., *Film Genre Reader* (Austin, University of Texas Press, 1986), define a los *genre movies* (películas de género) como "...aquellos largometrajes comerciales que, a través de repetición y variación, cuentan historias familiares con personajes familiares en situaciones familiares. También estimulan expectativas y experiencias similares a las de filmes similares que ya hemos visto" ("Introducción", xi).

[4] En *Persona honrada se necesita* (1941), *Adolescencia* (1942),

martes, orquídeas se estrenó el 4 de junio de 1941 en el cine Broadway de Buenos Aires. Mirtha Legrand, en papel originalmente destinado a Delia Garcés, se lució como ingenua, Juan Carlos Thorry fue su galán simpático y a veces cómico, y Enrique Serrano, uno de los baluartes de Lumiton, compuso al padre de aquélla como el buen actor que fue.

La trama es sencilla y lineal. Don Saturnino Acuña (Serrano), socio de la firma Fontana y Acuña importadores, acaba de casar a su hija mayor —Julita, interpretada por la después estrella Zully Moreno—, y querría hacer lo mismo con Elenita (Legrand), que aburre a posibles pretendientes cuando se refugia en fabulaciones románticas y en la novela *María*, muy conocida en la época, del colombiano Jorge Isaacs (1837-1895).[5] Las otras dos hijas de Acuña y Delfina (la característica Felisa Mary), Clarita (Silvana Roth) y Malena (Nuri Montsé), se dedican a flirtear y no piensan en otra cosa que en casarse con un "buen partido".

Acuña está preocupado por el "complejo de inferioridad" que a su juicio padece la hija favorita Elenita, y por sugerencia de Elena, consuegra reciente, esposa del socio Fontana y además madrina de Elenita, decide inventar un "admirador anónimo" para que la saque de dicha situación. Todos los martes por la tarde empieza a llegar a la casa de los Acuña un ramo de orquídeas para la hija menor, con esquelas románticas que laboriosamente redacta el padre de Elenita.

A poco, la muchacha cambia de modo de ser, y hasta

El pijama de Adán (1942), *El viaje* (1942), *La hija del ministro* (1943), *El espejo* (1943), *La guerra la gano yo* (1943) y *Mi novia es un fantasma* (1944), todas de Lumiton.

5 *María* era libro de texto en escuelas secundarias del país durante los años cuarenta, e impactó sobre todo a lectoras adolescentes conmovidas por la trágica historia de amor entre María y Efraín, a quienes los adultos del siglo XIX consideraban demasiado jóvenes para casarse.

bautiza a su presunto enamorado como Efraín, principal personaje masculino de *María*. La aparición de Cipriano Rossetto (Juan Carlos Thorry) en busca de trabajo en las oficinas de los importadores, es otra de las coincidencias/equívocos que abundan en *Los martes, orquídeas*: Acuña le encarga que simule ser el admirador desconocido, por un tiempo, con la promesa posterior de un buen empleo en la sucursal de Rosario. Elenita asume que Cipriano es el verdadero pretendiente, y así lo confía al padre, quien sigue el juego de la decepción ("con mucho romanticismo", le aconseja al muchacho) hasta que Cipriano/Efraín concrete un inminente viaje a los Estados Unidos.

El inocente *tête-a-tête* en la terraza de la mansión Acuña, en un paréntesis a la recepción que la familia brinda a "Efraín", es amor a primera vista entre el supuesto admirador y Elenita. Entre otras actividades sociales de los enamorados, hay un paseo a caballo que pone en evidencia la falta de dotes de jinete por parte de "Efraín", a quien Elenita supone *estanciero*.

La hija de Acuña cree vivir un sueño, la madre ve con buenos ojos esa relación afectiva, en tanto el importador ordena al muchacho que concrete la fecha de su supuesta partida al norte, y se prepare a asumir el puesto en la sucursal rosarina. Luego de diálogos "de usted" de los dos enamorados en los lagos de Palermo, "Efraín" enfrenta a Acuña diciendo que desea casarse con Elenita, a la que quiere de veras ("Soy pobre, y me llamo Rossetto", resume). El padre le sugiere que renuncie a esas ideas imposibles, y le deje a Elenita el dulce recuerdo de su ausencia.

Otra coincidencia argumental hace que la familia Acuña se entere de la verdad del enredo manejado por el padre de Elenita, y escuche la explicación de éste. "Efraín", finalmente, le dice a su enamorada que debe irse a los Estados Unidos, pero ella le cuenta que sabe toda la verdad: su nombre es Rossetto, está desocupado, etc., cosa que no afecta al profundo amor de Elenita (le gustan más las viole-

tas que las orquídeas, además). El *happy end* —que incluye a corto plazo una casita con jardín en Rosario— culmina con el abrazo de los enamorados y el primer plano de Elenita que persiste en susurrar "Efraín"...

Los martes, orquídeas es un universo cerrado. La realidad nacional e internacional únicamente aparece en brevísimas alusiones: una referencia de Acuña a *la guerra*; ciertas remisiones a los Estados Unidos y su influencia en la Argentina— Acuña practica golf en su oficina, lugar común de los ejecutivos en el cine de Hollywood; Elenita se lamenta de no tener *sex appeal* o *it* [sic]; "Efraín" está dispuesto a viajar a "Wall Street".

La idea romántica de que el amor "cambia" profundamente a las personas, hecha lugar común por los filmes clásicos de Hollywood, forma parte de *Los martes, orquídeas*; a ella se añade la perduración en la muchacha de su ilusión literaria, incluso después de que ha aceptado la realidad de Cipriano. Además, las mujeres jóvenes de la familia Acuña se presentan en el filme como frívolas e interesadas solamente en noviazgos y casamientos; en cambio Elena, la madrina de Elenita, aparece como persona despierta e inteligente.

Los martes, orquídeas, como tantas películas norteamericanas de la época, y también argentinas, termina con un ejemplo de conciliación de clases en la unión de Elenita y Cipriano, pese a ciertas anécdotas argumentales que remiten a una Argentina tradicional como modelo para públicos de clase media (Acuña es *importador*, Elenita piensa que su pretendiente puede ser un *estanciero*, etcétera).

Columbia y *Bailando nace el amor*

Columbia Pictures ocupó durante mucho tiempo en Hollywood un nicho entre las productoras *minors* (United Artists, Universal) y las *majors* (Metro-Goldwyn-Mayer,

Warner Brothers, Paramount, Twentieth Century Fox y RKO), desde sus orígenes en el período mudo. Durante los treinta, bajo la gestión del vulgar pero eficiente productor Harry Cohn (1891-1958), evitó los peores aspectos de la Depresión por una austera administración y el hecho de no contar con una cadena de salas cinematográficas propias como los grandes estudios, que para éstos significó un grave problema cuando mermó el número de espectadores de cine.

El éxito comercial y de prestigio empresario —ganó cinco premios Oscar de la Academia de Hollywood— de *Lo que sucedió aquella noche* [*It Happened One Night*] (Frank Capra, 1934) fue un hito en el desarrollo económico de Columbia. Sucesivos filmes de Capra, asociado a Columbia entre 1927 y 1939, como *El secreto de vivir* [*Mr. Deeds Goes to Town*] (1936), *Vive como quieras* [*You Can't Take It With You*] (1938) y *Caballero sin espada* [*Mr. Smith Goes to Washington*] (1939), permitieron con sus ganancias de boletería que Cohn produjera gran cantidad de filmes de simple entretenimiento, de largo y corto metraje, como los de Los Tres Chiflados, Boston Blackie —a cargo de un equipo especializado dirigido por Jules White—, y, desde 1937, nada menos que 57 series de aventuras en 15 episodios cada una. Columbia realizó muchos filmes luego clasificados como de "comedia disparatada" con bajos presupuestos, buenos intérpretes a veces conseguidos en préstamo de los grandes estudios, y competentes guionistas.

La década del cuarenta fue exitosa para Columbia, sobre todo con los filmes de Rita Hayworth, su estrella más taquillera.[6] A comienzos de la misma, la empresa nortea-

[6] El resumen que antecede se basa en Bernard F. Dick, "From the Brothers Cohn to Sony Corp.", una historia de Columbia entre 1920 y 1991, en B.F.Dick, comp., *Columbia Pictures: Portrait of a Studio*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1992, 2-64. Ya muerto Harry Cohn, en 1968 Columbia se reestructuró incluyendo una sección dedicada a televisión (Screen Gems); para 1989 Columbia

mericana adquirió el argumento de Pondal Ríos y Olivari[7] para *Los martes, orquídeas*, con destino a dos intérpretes que tenía bajo contrato: Fred Astaire, el gran bailarín que buscaba nuevas parejas musicales después de la separación de Ginger Rogers, y la juvenil Rita Hayworth. Adolphe Menjou se hizo cargo del papel de Enrique Serrano en la película argentina, y Xavier Cugat y su orquesta aportaron un supuesto color local "latino". *You Were Never Lovelier*, título original de *Bailando nace el amor*, fue dirigido por William A. Seiter, siendo autores de la adaptación Michael Fessier, Ernest Pagano y Delmer Daves: se estrenó en 1942. Las canciones fueron compuestas por Jerome Kern con letra de Johnny Mercer, y el vestuario de Rita Hayworth estuvo a cargo de Irene.

Robert Daves (Astaire) es un bailarín norteamericano de comedias musicales que, en una visita a Buenos Aires, pierde todos sus fondos en el hipódromo de Palermo. En el elegante Hotel Acuña, cuyo dueño es Eduardo Acuña (Menjou), Robert se encuentra con un viejo amigo, Xavier Cugat, que toca en su prestigioso Sky Room. Gracias a las gestiones del músico, Robert trata de conseguir empleo bailando y cantando en los shows del hotel: al pasar, conoce a María (Rita Hayworth), hija de Acuña a quien éste querría ver casada muy pronto. Como en *Los martes, orquídeas*, la hija mayor del propietario del hotel se ha casado, mientras las otras dos hermanas menores de María sólo piensan en novios y bodas.

La consuegra de Acuña acá se llama María y es madri-

---

fue adquirida por la gigante empresa Sony de Japón, quien pasó a controlar el importante catálogo de filmes de aquélla.

[7] Pondal Ríos y Olivari vendieron otro argumento a Hollywood: el de *Romance musical* (Ernesto Arancibia, 1947), con Libertad Lamarque, que dio lugar a la producción de Warner Brothers *Romance en alta mar* [*Romance on the High Seas*] (Michael Curtiz, 1948), el primer filme de Doris Day.

na de la joven María, y también le sugiere la ficción del romántico y anónimo admirador. Acuña está muy preocupado porque su hija no tiene pretendientes y sueña desde los quince años con la leyenda de Lochinvar.[8] Así, Acuña escribe notas firmadas como "su admirador desconocido" y las acompaña con orquídeas, todas las semanas, para despertar el interés de María.

Una confusión casi rutinaria en este tipo de comedias hace que Robert lleve el ramo semanal de orquídeas a casa de los Acuña, y sea visto por María. Ésta informa a su padre que conoce la identidad del admirador, y Acuña responde que es un bailarín desocupado, pronto a partir para Nueva York, y le prohíbe enamorarse de él. Mientras María lucha contra la novedad de sus sentimientos, Acuña se decide a encargar a Robert que le haga creer a su hija que él es el verdadero admirador, y luego la desengañe. A esos efectos lo invita a la casa por pedido de María, donde deberá anunciar su inminente viaje a los Estados Unidos: el precio de esta gestión es un contrato abierto para que eventualmente Robert baile en el Sky Room.

Antes de la cena de gala, María ve la foto de Robert Daves, el famoso bailarín, en una revista de actualidades, y escucha de su madre tradicional el consejo de que no asuste a los hombres con su inteligencia. En un paréntesis de la reunión Robert y María conversan en la gran terraza de la mansión. Él le dice que no podrá adaptarse al estilo de vida de la muchacha, pero ella le confiesa que es también jugadora aunque tiene un título habilitante en Ciencias Domésticas. El espectador se entera de que Robert es originario del Medio Oeste norteamericano (Omaha) y su padre fue un *criador de ganado*, a lo cual María replica: "Tam-

[8] "LOCHINVAR, el héroe de una balada en *Marmion* de Sir Walter Scott, quien secuestra a una doncella durante la fiesta de su boda con otro hombre", *The Encyclopedia Americana*, edición internacional, Danbury, Grolier Incorporated, 1989, vol. 17, 643.

bién lo es el mío". María y Robert terminan, obligatoriamente, la secuencia cantando y bailando en pareja.

Se produce ahora otra conversación entre Robert y Acuña sobre María: éste obliga a aquél a cumplir el contrato en el Sky Room, pero sin que siga viendo a su hija, que podrá conseguir mejores partidos.

En una absurda fiesta y baile de disfraz para celebrar las bodas de plata del matrimonio Acuña, aparece Robert como invitado de la madre y la madrina de María, de frac, capa y sombrero calañés. Acuña, vestido de escocés, no puede impedir que la abuela de María, vestida de bretona para su breve aparición fílmica, simpatice con el bailarín. Otra vez bailan María y Robert en la terraza (por supuesto, él canta "You Were Never Lovelier"), y terminan declarándose su amor.

En una confusión paralela a *Los martes, orquídeas*, se descubre la trama urdida por el padre de la muchacha e implementada por Robert como admirador anónimo. María no se lo perdona, pero ahora es Acuña —en otro notable cambio fundamental de actitud— quien autoriza al bailarín a conquistar a su hija. Un despliegue de orquídeas, y la serenata que la orquesta de Cugat da a María en el jardín, abren paso a la aparición de Robert como caballero con armadura y dos palafreneros. Esta breve referencia a la leyenda de Lochinvar da lugar al baile final de los enamorados, él de frac y ella de fiesta: el susurro de María, más pragmática que su antecesora Elenita en el filme de Mugica, confiesa a su pareja que jamás oyó hablar de Lochinvar, a lo que Robert contesta: "Querida, es todo lo que deseaba saber". Y se besan.

Bailando nace el amor transpone mecánicamente muchos esquemas argumentales de *Los martes, orquídeas*, suaviza las diferencias sociales entre los protagonistas —en la primera las respectivas familias tienen antecedentes en la cría de ganado— y, especialmente, adapta las situaciones de comedia a las personalidades artísticas de Astaire y Hay-

worth. En 1941 ambos intérpretes habían filmado para Columbia *You'll Never Get Rich* (Sidney Lanfield), con música de Cole Porter, con el básico tema de muchas comedias musicales de Hollywood: una pareja supera obstáculos que se oponen a su unión, y a través de engaños, confusiones, manipulaciones y coincidencias se arriba al prescripto final feliz. *Bailando nace el amor* prolonga la fórmula y la traslada a un Buenos Aires nominal, sin contexto realista.

"Puede sospecharse que la razón para elegir a Buenos Aires como escenario, fuera de que el filme se basa en una fuente argentina, es que permite el desarrollo del romance sin una sola referencia a la guerra." [9]

El filme norteamericano careció del éxito de crítica y público que gozó su modelo argentino, y fue apenas un escalón más en la carrera artística de Rita Hayworth, que continuaría en Columbia con *Las modelos* [*Cover Girl*] (Charles Vidor, 1944) y *Gilda* (Vidor, 1946), ambientada esta última en un Buenos Aires muy diferente al de *Bailando nace el amor*, cargado de resonancias de la Segunda Guerra Mundial, exotismos varios y una escenografía de filme *noir*.

[9] William Vincent, "Rita Hayworth at Columbia, 1941-1945: The Fabrication of a Star", en B.F.Dick, comp., *Columbia Pictures: Portrait of a Studio*, 122.

8. GÉNEROS, EL TANGO Y LA MUJER EN ALGUNOS FILMES DE MANUEL ROMERO (1897-1954)*

Manuel Romero fue hombre de la ciudad de Buenos Aires y de sus noches de cabaret y juego. Desde años muy juveniles, como alumno de la entonces Escuela de Fogoneros de la Armada, se interesó por el periodismo, sobre todo la crítica teatral. De ahí pasó a escribir para la escena, tanto sketches y sainetes como revistas, en colaboración para este último rubro con Luis Bayón Herrera (1899-1956), que luego sería también un exitoso director cinematográfico. Romero incorporó a la revista local elementos del bataclán francés, en sus espectáculos de los teatros Porteño, Ópera y Sarmiento de Buenos Aires, llegando a viajar a Europa con compañías propias del género. En una de esas giras, precisamente, Romero coescribió con Bayón Herrera y dirigió *Luces de Buenos Aires* (1931) en los estudios de Joinville cercanos a París, donde la empresa norteamericana Paramount producía películas habladas en castellano, como este filme protagonizado por Carlos Gardel.[1]

*Agradezco muy especialmente a Héctor V. Vena el acceso que me facilitó a los filmes de Manuel Romero, sin el cual no habría podido escribir estas páginas.

1 Daniel Tinayre, asistente de producción en *Luces de Buenos Aires*, confirma que Romero fue el verdadero director del filme; cfr. su entrevista en Mariano Calistro, Oscar Cetrángolo, Claudio España,

Romero fue además letrista de tangos, especialidad donde colaboró con Gardel, Francisco Canaro, Manuel Jovés ("Buenos Aires"), Enrique Delfino, Gerardo Matos Rodríguez, Sebastián Piana, Edgardo Donato, Alberto Soifer, Charlo y Rodolfo Sciamarella.[2] Desde 1935, y en Buenos Aires, Romero se volcó con entusiasmo a escribir y dirigir para el cine: hasta 1943 casi siempre para la empresa Lumiton, donde realizó sus mejores filmes y a partir de la cual alcanzó gran popularidad en la Argentina y América latina.

El cine que Manuel Romero realizó, sobre todo en esos años, reflejaba el temperamento repentista, intuitivo, nervioso, del hombre Romero, víctima permanente de dolencias psicosomáticas. Desde mediados del cuarenta sus filmes, excesivos en número y cada vez más limitados en cuanto a temática, experimentaron una evidente declinación: a veces se volvieron, quizás no de modo consciente, versiones paródicas de los originales, o simplemente *quickies*: las películas tangueras con Alberto Castillo a partir de *Adiós, pampa mía* (1946), las cómico-musicales con cantores entonces de moda como Nicola Paone en *¡Ué... paisano!* (1953).

Pese a estos reparos, el corpus de Romero merece estudiarse desde la perspectiva de la historia y las ciencias sociales para aprehender rasgos importantes de un populismo genérico y *avant la lettre* al de Juan Perón y el peronismo, con valores e ideas sobre la sociedad argentina y sus instituciones, las relaciones entre hombres y mujeres, y muchos otros temas que aparecen en una irregular pero vasta colección de 53 filmes, además de 178 textos teatrales y 146 letras tangueras.[3]

Andrés Insaurralde y Carlos Landini, *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, Editorial Crea, 1978, 355. Otras versiones dan como realizador al chileno Adelqui Millar.

2 Cfr. una selección representativa de sus letras tangueras en Manuel Romero, "*Aquel tapado de armiño...*" [cancionero], 2a. ed., Torres Agüero Editor, 1982.

3 El inventario pertenece a Jorge Miguel Couselo, especialista en

Mi propósito en esta sección es esbozar, a través de la lectura puntual de varios textos fílmicos entre 1936 y 1940, algunos rasgos constitutivos de ese populismo genérico con relación a los géneros cultivados por Romero, a su visión de la estructura social al nivel de clases e instituciones, y a los roles femeninos explicitados en sus películas donde es fundamental el aporte del tango y su ideología, al punto de que ciertos títulos pueden considerarse como tangos filmados o melodramas tangueros.

Géneros, instituciones y clases

El intrascendente filme de Romero *Radio Bar* (1936) se inspiró en la producción de Paramount en Hollywood titulada *The Big Broadcast* (1932), con un elenco de conocidas figuras de la radio de ese entonces, como Bing Crosby y el dúo Gracie Allen-George Burns. Hubo además dos secuelas, *The Big Broadcast of 1937* (1936) y *The Big Broadcast of 1938* (1937), esta última con Bob Hope. Entre nosotros, ya en 1934 Eduardo Morera había dirigido *Ídolos de la radio* con Ignacio Corsini, Ada Falcón, Canaro y Tita Merello, entre otros.

Radio Bar es una película modesta con números musicales de foxtrots, rumbas y tangos, la participación de actores-cantantes como Gloria Guzmán, Juan Carlos Thorry y Alberto Vila, y cómicos como Olinda Bozán y Marcos Caplán. Los personajes femeninos, particularmente, son estereotipados: tres camareras de boite —en el fondo *buenas chicas*—; una secretaria solterona y con veleidades de diva;

---

el tema, en la evocativa semblanza "Carta abierta a Manuel Romero", *Clarín*, 3 de octubre de 1984. Una introducción general a Romero es Rodrigo Tarruela, "Manuel Romero: Entierro y quema en el día de la primavera", en Sergio Wolf, comp., *Cine argentino: la otra historia*, Ediciones Letra Buena, 1992, 25-40.

esposas de anunciantes que flirtean con los *cocteleros*... La trama es formulaica y banal: antes de la reconciliación de dos novios separados, subrayada por un dúo vocal, se vislumbra muy esquemáticamente el tema de la solidaridad social simbolizado por camareras y cocteleros que deciden ir a la huelga, como artistas de radio en que se han convertido, si una de aquéllas no es repuesta en el trabajo del cual había sido despedida sin causa.

La muchachada de a bordo (1936), basada en la obra teatral de Manuel Romero estrenada en 1930, fue un paso importante en la carrera cinematográfica de Luis Sandrini (1905-1980). Como en otros casos, los créditos del filme agradecen la cooperación del ministro de Marina, Capitán de Navío Eleazar Videla, y lo dedican a los hombres de la Armada.

El argumento de este filme, como tantos otros anteriores y posteriores de Hollywood, cuenta las andanzas de dos marineros conscriptos que participan de maniobras navales en el A.R.A. Rivadavia, desde la base de Puerto Belgrano. El primero es el típico personaje cómico de Luis Sandrini y el segundo, Mármol (José Gola), sueña con componer música.[4] Sucesivamente, entran en relaciones y peripecias con el cabo artillero Lucero (Tito Lusiardo), la coqueta dueña del café La Marina, Elvira (Alicia Barrié), su tía fea y solterona —la caricatura habitual de Romero de este estereotipo femenino—, y el alférez Garrido (Santiago Arrieta), imagen del oficial recto y pundonoroso.

Los temas de las jerarquías "naturales" en instituciones castrenses y las relaciones entre hombres y mujeres se entremezclan en *La muchachada de a bordo* de modo más si-

[4] La patriótica "Marcha de la Armada" que en la ficción fílmica compone Mármol, tiene letra de Romero y música de su habitual colaborador Alberto Soifer; en 1974 fue incorporada al repertorio oficial de la marina de guerra. Véase Romero, "*Aquel tapado de armiño...*", 122.

métrico que en otras producciones. El conscripto Mármol y el alférez Garrido compiten por el amor de Elvira: al final ésta comprende que el oficial superior es más responsable que el admirador Mármol, y pese a reflexionar sobre la barrera de clases que los separa —Garrido es oficial y ella apenas la dueña del café— termina aceptando la propuesta matrimonial del alférez a la vez que se cura de su coquetería. Mármol, por su parte, comprende las fallas de su carácter impulsivo y reconoce la lección que la marina de guerra le brinda para su futuro personal, empezando por el respeto a las jerarquías que ejemplifica el leal cabo Lucero.

Fuera de la ley (1937) es un filme de Manuel Romero inspirado en los de gángsters tan populares en el cine norteamericano, sobre todo aquellos producidos por Warner Brothers e interpretados por James Cagney, Humphrey Bogart y su elenco estable de pistoleros y policías. La película argentina contrasta de modo esquemático a un padre, probo subcomisario policial (Luis Arata), con su hijo descarriado Juan (José Gola), al que ni reformatorios ni cárceles apartan de una irresistible conducta criminal de corte lombrosiano ("...un criminal de los peores instintos", como lo definirá aquél). En un análisis de contenido de esta producción de Lumiton deben destacarse dos aspectos.

El primero es el respeto por la institución policial: la dedicatoria del filme dice: "a los funcionarios policiales caídos en el cumplimiento de su deber"; se agradece la colaboración prestada por el ministro de Gobierno de la provincia de Buenos Aires, Roberto J. Noble; hay una audiencia del padre de Juan con el propio gobernador, que en la época era Manuel Fresco, adalid del fraude electoral; y se sugiere una tímida reforma del sistema carcelario, que recién pasaría a ser un principio constitucional en 1949, bajo el régimen peronista ("con sus métodos no han hecho más que fomentar mi rencor", afirma Juan).[5]

5 Sobre la unidad del pueblo con las fuerzas armadas y las poli-

Y el segundo aspecto tiene que ver con los personajes femeninos. En *Fuera de la ley* éstos tipifican la visión genérica de Romero. La madre de Juan es débil y excesivamente tolerante con el hijo; Emilia es la hermana adoptiva de Juan, a quien el hombre confiesa su amor con el cual, únicamente, podrá salvarse; Flora es la *mina* atraída por la "pasta de jefe", y acaso de rufián, del joven criminal con el cual convive. Como se advierte, estos personajes responden muy directamente a tipologías tangueras sobre las mujeres.

Los filmes que combinan la comicidad con las tramas deportivas tienen una larga trayectoria en cines europeos y de Hollywood. Romero contribuyó a este género con *El cañonero de Giles* (1937), para lucimiento de Sandrini que encarna a Lorenzo Fierro, conocido en su pueblo como "Patada de burro", y que pasa del fútbol aficionado al profesional. Son bastante claros los referentes en la época del estreno: auge del profesionalismo futbolístico, ciertas críticas tempranas a dicho sistema ("No sé nada de fútbol y soy dirigente"), aparición de cracks provincianos en Buenos Aires como el "mortero de Rufino" Bernabé Ferreyra en las filas de River Plate, institución a la cual agradecen los créditos del filme por el concurso de instalaciones y jugadores.

La dicotomía femenina que Romero arrastra del tango y el sainete es extremadamente simple en *El cañonero de Giles*. Fierro deja en su pueblo de Giles a la novia tradicional Anita (Luisa Vehil), hija del sargento de policía, que sin embargo se mostrará muy activa en el rescate final del protagonista en la gran ciudad. Aquí los enemigos del futbolista son los inescrupulosos comerciantes de ese deporte, incluido un entrenador de insólito origen norteamericano, y especialmente la *milonguera* de cabaret, Lola, a quien le encomiendan seducir al nuevo goleador.

---

ciales, uno de los principios básicos del peronismo histórico del cuarenta, cfr. A.Ciria, *Política y cultura popular: La Argentina peronista 1946-1955*, Ediciones de la Flor, 1983, cap. 5, *passim*.

La oposición rural-urbana, valores positivos-valores negativos, es evidente en el filme, si bien Romero se permite ciertas variaciones como el arrepentimiento de Lola por su conducta pasada, que no impide el triunfo de la fórmula del final feliz: el cañonero sigue triunfando en la cancha y encuentra la felicidad con Anita.

La rubia del camino (1938), otro filme realizado en un mes para Lumiton por el prolífico Romero, es heredero directo de *Lo que sucedió aquella noche* [*It Happened One Night*] (Frank Capra, 1934), tal como lo confirmó su protagonista femenina Paulina Singerman, muchos años después.[6]

En lugar del periodista Clark Gable y la caprichosa heredera Claudette Colbert viajando en micro por la Costa Este de los Estados Unidos, *La rubia del camino* presentaba a un comisionista cantor que maneja su camión en la ruta Bariloche-Buenos Aires, Julián (Fernando Borel), y a una muchacha rica, Isabel/Betty (Singerman), de personalidad egoísta y caprichosa. Ésta es la *niña bien* clasista que se aleja de un noviazgo fútil con un hombre de su estatus, y por accidente encuentra en la ruta al fletero Julián, quien acepta llevarla a Buenos Aires.

El viaje, y los personajes encontrados en esta "película de caminos", permiten que Isabel y Julián se conozcan mejor: en el clásico molde de Hollywood, la ayuda que Isabel presta a una parturienta la hace cambiar de personalidad en pocos fotogramas, de una *loca de familia bien* a un *hada buena*. La pareja tiene tiempo para cantar a dúo la "Marcha del Camino", letra de Romero y música de Francisco Lomuto, loa a las carreteras construidas duran-

[6] Entrevista a Paulina Singerman en 1975, en Calistro y otros, *Reportaje al cine argentino*, 166. Sobre Romero y el cine de Hollywood como gran influencia, cfr. Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino*, Cruz de Malta, 1959, I, 76; una evaluación sintética de su obra, en I, 73-76.

te la presidencia de Agustín P. Justo (1932-38) como "mensaje de amor y fraternidad" y "expresión de argentinidad".*

En Buenos Aires, Isabel presenta al camionero en sociedad. La millonaria ha descubierto un *trabajador decente*, pero al que exhibe como animalito doméstico frente a sus relaciones. Su ex novio, el habitual villano de clase alta que Enrique Roldán encarnaba en filmes de Romero, le dice a Isabel: "No es de tu clase". Julián no aguanta humillaciones y vuelve al Sur en el camión: "Soy camionero, hombre de campo", afirma ratificando su independencia laboral.

Por segunda vez, Isabel cambia su actitud vital, a lo que no es ajena la opinión de un abuelo presentado como hombre muy rico pero con ideas sensatas. La muchacha se reúne con Julián en el camión, se pierden en el horizonte y reprisan la "Marcha del Camino".

En *La rubia del camino* la figura femenina central termina aceptando como futuro marido a un hombre de inferior posición social, incurriendo en una discreta conciliación de clases —el amor todo lo puede— como se manifiesta en los filmes "populistas" del citado Frank Capra, y en películas filmadas durante la época peronista (1946-1955). De esta manera, ciertos filmes de Manuel Romero llegaron a aportar antecedentes ideológicos integradores de posteriores concepciones políticas y sociales apelando a un "sentido común" popular.

Dos melodramas tangueros

Los muchachos de antes no usaban gomina (1937) se basó en la obra homónima en un acto, original de Romero y Mario Benard, estrenada el 21 de octubre de 1926 por la compañía de Enrique Muiño en el teatro Buenos Aires. En ella se interpretaba el tango "Tiempos viejos", letra de Romero y música de Canaro, que luego simbolizaría el conte-

nido del filme en la versión de Hugo del Carril (1912-1989).[7]

La película se inicia en 1906, con la fiesta de cumpleaños (25) del *niño bien* Alberto Rosales (Santiago Arrieta), rodeado de su familia de clase alta tradicional, la novia Camila (Irma Córdoba), hija de un coronel, y el compañero de farras nocturnas Ponce, apodado "El Mocho" (Florencio Parravicini). Alberto y Ponce eluden el compromiso social para divertirse "en lo de Hansen", el local de Palermo que frecuentan *barras bravas* y *minas fieles, de gran corazón.*

Esa noche Alberto conoce y baila tangos con la Rubia Mireya (Mecha Ortiz), a quien se presenta como mujer de buena familia que dejó todo por un hombre. Ahora Mireya es disputada por dos patotas rivales, de las que la defiende Alberto, flechado por el encanto femenino ("Esta mujer no es como las otras").

Pasa un mes. Alberto se ha recibido de abogado, y mantiene a Mireya después de confesar a Camila que no está seguro de sus sentimientos. La ex novia promete esperarlo, por si algún día él la necesita. Mireya, por su parte, reflexiona sobre su destino ("No debo estar hecha para la felicidad"), y al rechazar la propuesta de casamiento de Alberto le advierte que pertenecen a distintas clases. El novio de la hermana de éste, representativo de la doble moralidad de su clase, califica a la relación Mireya-Alberto como "repugnante unión ilegal con una mujer de mala vida".

Las presiones familiares hacen que Alberto acepte finalmente la boda con Camila para "sentar cabeza". Mientras tanto Ponce, *soltero crónico*, se entrevista con Mireya, quien acepta sacrificar su amor pero sin recibir dinero de la familia de su amante.[8]

[7] Cfr. Romero, "*Aquel tapado de armiño...*", 34-35; 105-107.

[8] Cfr. *Margarita, Armando y su padre* (Francisco Mugica, 1939) sobre la pieza teatral paródica de *La dama de las camelias* original, de Enrique Jardiel Poncela, donde Parravicini y Mecha Ortiz repiten la

El infaltable reloj de arena indica el paso del tiempo, en la pantalla. En 1916 el espectador se entera de que el próspero abogado Alberto y Camila tuvieron dos hijos, que la mujer sueña con la figuración social, y que Alberto y Mireya se reencontraron fugazmente y por casualidad: ella insiste en irse de nuevo para no perjudicar la vida de familia de su antiguo amor.

Ahora es 1936, en el festejo de los 55 años de Alberto en un Buenos Aires moderno. Ponce y aquél se quedan solos, toman champán y escuchan por Radio Splendid el tango compuesto en la ficción fílmica por el nocheriego Ponce ("¿Te acordás, hermano? ¡Qué tiempos aquellos!"). Alberto siente el fracaso del hijo haragán y mal estudiante de medicina, de la hija cursi que fuma y quiere un tapado de visón, y de la propia Camila que desea un abono al teatro Colón, pese al relativismo nostálgico de Ponce.

Los viejos amigos deciden ir al cabaret, donde atruena el jazz y el tango se baila distinto a lo de Hansen. Desencantados, Alberto y Ponce pasan a otro local nocturno donde una patota actual emborracha a la "loca Mireya", envejecida sombra de quien fue, y la fuerza a bailar ("...hoy es una pobre mendiga harapienta"). Esta vez el hijo de Alberto se juega por ella y la protege: Mireya reconoce finalmente a su viejo amor, y le recuerda que "soy lo que me hiciste". "Tiempos viejos" reaparece en la banda sonora, y deja todo en su lugar: las clases, los hombres y las mujeres vencidas, mientras se abrazan Ponce y Alberto, ese "...porteño ya italianado, harto sensible a los bochornosos estímulos del patriotismo apócrifo y del tango sentimental", como Borges calificó a ese personaje de *Los muchachos de antes no usaban gomina*, en abril de 1937.[9]

---

situación de *Los muchachos de antes no usaban gomina* aludida en el texto.

[9] "Dos films", en la revista *Sur*, abril de 1937, reseña crítica de Jorge Luis Borges reproducida en Edgardo Cozarinski, *Borges y el ci-*

Carnaval de antaño (1940) se inspiró parcialmente en el tango homónimo de Romero, con música de Sebastián Piana, estrenado por Sofía Bozán en la revista del teatro Sarmiento el 1º de marzo de 1929; la cancionista lo volvió a interpretar en el filme. Otros tangos conocidos —"Margot", "Tu cuna fue un conventillo", "Esta noche me emborracho"— sirvieron como guías argumentales de la película,[10] que puede considerarse como *remake* bastante libre de *Los muchachos de antes no usaban gomina*, a la vez que continuación de *La vida es un tango* (Romero, 1939), antología de tangos famosos reflejados en la anécdota de un tango fílmico, con Parravicini, Hugo del Carril, Sabina Olmos y Tito Lusiardo.

En el corso de carnaval porteño (1912), entre murgas y disfraces típicos, el empresario de variedades en bancarrota Carlos Peña (Parravicini), quejoso de los males que castigan al país —el *empleo nacional* y la *patota*—, descubre a un joven cantor que promete, Pedro Almada (Charlo) de San Telmo. Si bien Peña le pinta a Pedro un futuro rosado, también advierte que para cantar bien primero hay que sufrir, un *leitmotiv* del filme.

En el Armenonville, lleno de *patotas bravas*, ambos escuchan las canciones de la vieja amiga del empresario, Dora Reyes "La Maleva" (Sofía Bozán), y recuerdan la época del *tango de veras*. Pedro se encandila con la cantante Márgara (Olmos), que gusta de la buena vida y es asediada por Senillosa, *bon viveur* de clase alta (el infaltable Enrique Roldán). Una trifulca generalizada hace que Peña, Dora, Márgara y Pedro se trasladen a otro lugar de diversiones,

---

ne, Sur, 1974, 53. Romero realizó para Argentina Sono Film una desvaída secuela de *Los muchachos* bajo el título de *La rubia Mireya*, en 1948; cfr. Mecha Ortiz, *Mecha Ortiz*, Editorial Moreno, 1982, para las memorias artísticas de esta actriz (1900-1987) sobre su director.

[10] De acuerdo con Romero, "*Aquel tapado de armiño...*", 60-61, 109; y Di Núbila, *Historia del cine argentino*, I, 152.

donde el empresario propone que los otros tres encabecen un nuevo espectáculo teatral, con el cual confía en recomponer sus finanzas. Con posterioridad, Márgara manipula los románticos afanes del ingenuo Pedro (fue sólo "una aventura de carnaval"), y continúa su busca de dinero y felicidad con un reencontrado Senillosa.[11]

Un año después, Peña, Dora y Pedro están sin trabajo, pero igual deciden pasar juntos una noche de diversión para aliviar la amargura afectiva que siente el cantor. Márgara, ya cambiada en mujer de la noche, aparece del brazo de Senillosa, y debe soportar que Pedro le dedique el tango "Margot" a sus *berretines de bacana*.

En 1914, Márgara y Senillosa regresan como argentinos repatriados de Francia, donde se habían radicado, pero la mujer duda ya de la fidelidad de su pareja. Pedro, que sigue sufriendo por ese amor imposible, compone un tango que servirá de base a nuevos triunfos artísticos con Peña y Dora. Márgara es abandonada por Senillosa, y comienza la cuesta abajo de su decadencia. Para 1926 vive en pensiones baratas, no encuentra trabajo como cantante (¡es muy vieja a los 35 años!), y su destino es fatal: será una *milonguera vulgar* y "hará las mesas" en cabarets. Pedro, para esas mismas fechas, es un triunfal artista de la canción popular.

Pasa el tiempo otra vez, y se vive el presente de 1940, cuando se rodó *Carnaval de antaño*. En una noche de carnaval porteño, Dora, Peña y nuevos amigos festejan los éxitos de Pedro —que "no puede querer a nadie"— y la futura gira a Europa, en los bailes de Les Ambassadeurs. En medio de esa *fiesta de pitucos* Dora canta el obligatorio "Carnaval de antaño", y Pedro encuentra por fin a Márgara, envejecida

[11] Las incongruencias dramáticas y la a veces artificial moralina de *Carnaval de antaño* culminan en la escena en casa de Senillosa, repleta de *objets d'art*, donde éste se compromete a mantener a Márgara en un hotel de lujo, pero mientras duren los trámites de su divorcio en Francia la tratará "como una novia"...

y teñida de rubia, a quien los noctámbulos pagan copas para divertirse con la desdichada mujer. Pedro evoca la primera vez que se vieron, en el carnaval de 1912, y Márgara le pide perdón. El cantor interpreta "Esta noche me emborracho", resumen tangueado de su triste historia sentimental, pero Peña y Dora le reprochan haber abandonado a Márgara. Pedro sale a la calle y se encuentra con su ilusión femenina agonizante, pues ella se arrojó bajo las ruedas de un automóvil que pasaba. Sus últimas palabras son: "Ya no soy tu Margarita, ahora me llaman Margot". Peña, una vez más, recuerda al cantor: "A golpes se hace el artista".

Muchas de las ideas sobre la condición femenina en los filmes de Romero provienen, como se ha mencionado, de fuentes tangueras, que se ejemplificaron con *Los muchachos de antes no usaban gomina* y *Carnaval de antaño*. En el apartado siguiente se vinculará esta temática con el período de la Argentina actual en tiempos de Romero, a través de *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1940) y *Luna de miel en Río* (1940).

Una trilogía sobre relaciones entre hombres y mujeres

Estas tres películas comerciales y formulaicas mostraron el crecimiento artístico de Niní Marshall en su personaje de Catita, bien aprovechado por el director.[12] Acá deseo comentar, fundamentalmente, la ideología sobre relaciones entre hombres y mujeres, dentro y fuera del matrimonio, que se deduce de las anécdotas fílmicas propuestas por Manuel Romero.

[12] Catita debutó en cine con *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938), luego de gran éxito en la radio. En las tres películas aludidas en estas páginas fue una coprotagonista lateral que a veces ocupó el centro de la trama: cfr. la entrevista a Niní Marshall en Calistro y otros, *Reportaje al cine argentino*, 109-122.

En *Divorcio en Montevideo* los novios Claudio (Roberto García Ramos) y Dora aparecen en crisis de relaciones: el espectador se entera de que el hombre vive de rentas y únicamente al casarse podrá acceder a la fortuna que hasta el presente controla su madre, y que ella es una *muchacha moderna* cuestionadora de los celos de Claudio: Dora entonces termina rompiendo el compromiso.

Claudio, en compañía de su amigo Goyena (Enrique Serrano), solterón machista y parásito social, y del mucamo Sebastián —sentencioso y amanerado en la sainetesca composición de Marcelo Ruggero—, se instalan en un hotel del centro de Buenos Aires. Ahí conocen a dos manicuras, Adriana (Sabina Olmos), cuyo padre en el interior necesita una operación quirúrgica muy costosa, y Catita (Niní Marshall), lectora de novelas de amor que llegan a su corazón de muchacha de barrio.

A Goyena se le ocurre la idea de que Claudio, para disponer de sus bienes, se case por conveniencia con la dulce Adriana, quien recibirá 50.000 pesos al divorcio. La boda civil tiene lugar en Montevideo,[13] pese a protestas de la madre y la hermana de Claudio: el "matrimonio blanco", Goyena, Catita y el mucamo parten en barco para Europa.

Adriana y Catita se quedan solas en París, donde conocen a otros dos argentinos con quienes comparten salidas y excursiones durante dos meses pero "sin consecuencias amorosas". Tiempo después, Claudio y Adriana mantienen las apariencias de un matrimonio no consumado, mientras el otrora misógino Goyena empieza a simpatizar con Catita. En una fiesta diplomática de París, Dora, todavía más snob

[13] Recuérdese la prohibición del divorcio vincular en la legislación argentina, y los matrimonios civiles efectuados en el exterior para escapar a dichas restricciones. Montevideo fue por décadas un conocido destino para ese tipo de bodas. Hubo que esperar a 1987 para que el Congreso aprobara el divorcio absoluto en la Argentina, durante la presidencia de Raúl Alfonsín.

y clasista, aparece sorpresivamente y comprueba que Claudio se siente atraído por ella. Un accidente automovilístico separa a Claudio de Dora: Adriana cuida solícitamente a su marido formal, y Goyena queda impresionado por ese comportamiento.

De regreso al Río de la Plata en barco, Claudio vacila entre la imagen de Dora y los sentimientos que experimenta por Adriana: Goyena, que corteja inocentemente a Catita, ahora toma partido por la bondad y sinceridad de la ex manicura. Sin embargo, un simple telegrama de Dora vuelve a cambiar los afectos de Claudio. En consecuencia, éste hace tramitar velozmente en Montevideo su divorcio de Adriana, con sentencia firme, pero la muchacha rompe el cheque prometido de 50.000 pesos pues se niega a cobrar lo que para ella fueron instantes de ilusión ("estamos a mano").

Catita y Adriana vuelven a ser manicuras en Buenos Aires; Claudio y Goyena pasan una temporada en la estancia de Dora, que sin embargo sigue dando celos a su admirador. Cuando Claudio se entera de que Adriana rechazó el dinero acordado, corta relaciones con Dora y viaja a la Capital. Una serie de peripecias sin duda inspiradas en la obra teatral *Front Page* [*Primera plana*], de Ben Hecht y Charles McArthur, provoca el feliz reencuentro de Claudio y Adriana (él dice: "Y desde hoy serás mi manicura para toda la vida"), y el de Goyena y Catita.

El segundo filme de la serie, *Casamiento en Buenos Aires*, es todavía más esquemático. Con el mismo elenco que *Divorcio en Montevideo*, la acción se abre un año después del final de esta película.

Como Adriana no le ha dado hijos, Claudio se aparta de su esposa para buscar —otra vez— la compañía de Dora, que acaba de regresar de uno de sus viajes habituales, esta vez a Estados Unidos. Catita y Goyena, en cambio, están a punto de casarse, y las dos amigas suelen conversar sobre los hombres y el amor.

Claudio y Goyena comparten salidas porteñas con Do-

ra y Patricia White (June Marlowe), amiga norteamericana, rubia, *divorciada, liberal* (sic) y que reduce las relaciones humanas a términos exclusivamente monetarios: Goyena flirtea con ella desde el vamos. Adriana llega a sentirse un juguete de su marido (éste reflexiona: "la saqué de la miseria elevándola hacia mí"), pero a veces se reconcilia con él, que obviamente posee una personalidad ciclotímica oscilando afectivamente entre las dos mujeres. Hasta el mucamo Sebastián aconseja a Adriana y Catita que hagan sentir celos a los hombres para que se libren de las *vampiras* Dora y Patricia.

Casamiento en Buenos Aires se desbarranca narrativamente en retazos, que incluyen el falso embarazo de Adriana urdido a instancias del mucamo para retener a Claudio, a punto de partir con Goyena, Dora y Patricia para los Estados Unidos; y un equívoco primitivo entre un dentista y un ginecólogo, cuya consecuencia es que Adriana confiesa que "soy una mujer estéril". Pero la naturaleza, o el argumento lleno de enormes coincidencias, insinúa lo contrario cuando Adriana experimenta los primeros síntomas de embarazo real. Dora y Patricia, que exige a Goyena una indemnización por incumplimiento de promesas, viajarán solas al país del norte, Claudio y Adriana serán felices padres, y Goyena se casa por fin con Catita en el Registro Civil.

La película final de la trilogía, *Luna de miel en Río*, tiene a "Catita" como protagonista y un nuevo elenco que sólo conserva del de las dos primeras al eficaz Enrique Serrano.

Catita y Goyena, casados pero sin disfrutar todavía de intimidad, se despiden de Adriana y Claudio cuando parten en barco para Río de Janeiro. La pareja dispone de 100.000 pesos, en giro a nombre de Catita, para comprar títulos del gobierno del Brasil por cuenta de Claudio, hecho que brinda el nudo de la peripecia argumental del filme.

El ex porteño machista trata de educar a Catita en buenas maneras y cultura básica mientras los recién casados

conocen a dos parejas que también viajan a Río: el estafador Gorostiaga (Tito Lusiardo) y una artista brasileña, y Emilio (Juan Carlos Thorry) y Susana, también artistas, que piensan casarse al final de una gira por casinos del Brasil. Catita, de entrada, verbaliza su arraigada convicción: "Si una mujer es decente no debe ser artista". Goyena, entre tanto, busca consumar la noche de bodas con Catita, y Susana confiesa que le gusta la buena vida y que acaso el proyecto matrimonial sea una traba para sus deseos de independencia (recuérdese, en clave patética, el personaje de Márgara en *Carnaval de antaño*).

Una vez en Río, Goyena y Catita conocen a Rosales, el patrón de Gorostiaga que finge ser millonario (Enrique Roldán), y a su amiga Cristina (Alicia Barrié): la gavilla se decide a estafar al crédulo Goyena, haciéndole jugar los 100.000 pesos de Claudio. En el casino de Río y en fiestas organizadas por Rosales, éste intenta seducir a Susana, mientras Goyena se encandila con la artista brasileña.

Una serie de incidentes banales culmina con Goyena perdiendo a las cartas los fondos que Claudio le había confiado en Buenos Aires. Cristina, por celos de Rosales, confiesa el engaño a Goyena. Los estafadores discuten entre sí mientras preparan la fuga, y entonces entra en escena la policía de Río. Cristina y Gorostiaga denuncian al jefe de la banda, que queda preso, y nada se sabe de lo que ocurre con la compañera de éste. Susana pide perdón a Emilio por su encandilamiento pasajero con el delincuente, y la pareja se recompone. Goyena y Catita regresan a Buenos Aires en avión, donde se encuentran con el arrepentido Gorostiaga. Fin de la trilogía.

Manuel Romero enfatizó en muchos de sus filmes del treinta nociones de conciliación de clases, solidaridad de los sectores populares y correlativa villanía de ciertos representantes de la clase alta (los personajes de Enrique Roldán, por ejemplo), así como el respeto fiel a las jerarquías —navales, policiales— que pocos años después el naciente

peronismo consagraría como elementos originarios de su ideología político-social.

De acuerdo con la dicotomía familiar del tango, uno de los mundos de Romero que influyó en su producción para el cine, en los filmes de éste las mujeres son *novias buenas* o *minas/milongueras*. Las primeras, generalmente vírgenes, desean un matrimonio con hijos y un buen marido, y con el paso del tiempo pueden convertirse en *viejitas* que malcriarán a sus hijos varones. Las segundas buscan sexo —a veces amor— y dinero sin hipocresías, y por eso las más de las veces terminan castigadas por el destino (Mireya, Márgara),[14] cosa que no ocurre con los hombres.

En algunos filmes que se desarrollan en la época contemporánea, los personajes femeninos se actualizan como *mujeres modernas* —por lo común rubias, liberadas y fumadoras—, que incluyen versiones estereotipadas como la norteamericana Patricia en *Casamiento en Buenos Aires*, quien considera las relaciones humanas como mercaderías para comprar y vender.[15]

Precisamente, las nociones sobre actividades propias o impropias de las mujeres, tema frecuente en las películas de Romero, iba a transformarse en pocos años en componente importante de debates sobre el carácter y la condición femeninos que conmovieron a la Argentina, centrados en la personalidad y la obra de María Eva Duarte, más conocida como Eva Perón (1919-1952). Sectores de clases al-

[14] Y por las *barras bravas* que se ensañaban, a principios de siglo, con las mujeres de la noche en los lugares nocturnos de diversión. Cfr. Graciela B. Ferreira, *Hombres violentos. Mujeres maltratadas: Aportes a la investigación y tratamiento de un problema social*, Sudamericana, 1992, para una introducción actual a dicha problemática.

[15] También los viajes suelen cambiar de destino: los personajes de Romero, en ocasiones, en lugar de ir a París lo hacen a Nueva York, temprana indicación de la creciente influencia norteamericana sobre la vida argentina.

tas y medias, que parecían evocar un comentario ya citado de Catita en *Luna de miel en Río* ("Si una mujer es decente no debe ser artista"), se opusieron a la carrera política de esa ex artista de radio y la denigraron moral y sexualmente sobre la base de nociones fuertemente internalizadas[16] sobre cuál es el rol —o roles— que la mujer debe cumplir en la sociedad nacional.

[16] Cfr. el análisis del "mito negro" sobre Evita en Julie M. Taylor, *Eva Perón: The Myths of a Woman*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, capítulo 4.

AGRADECIMIENTOS Y NOTICIA

Agradezco especialmente el aporte financiero del Consejo de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades (SSHRC) de Canadá, y el subsidio de investigación del presidente de mi universidad Simon Fraser.

Y la colaboración fundamental de Raquel E. Ciria y Jorge M. López.

Mi reconocimiento abarca a quienes me ayudaron de diversas maneras durante la elaboración del libro: Marjorie Agosín, Homero Alsina Thevenet, Manuel Antín, Andrés Avellaneda, Fernando Ayala y la gente de Aries, Tim Barnard, Rodolfo A. Borello, Julianne Burton-Carvajal, Roberto Cossa, Jorge Miguel Couselo, Rita De Grandis, Daniel Divinsky, Guillermo Fernández Jurado, Jorge Goldenberg, Héctor Grossi, José Havet, Nemesio Juárez, John King, Gastón Lillo, Celso Rodríguez, William Rowe, Carol Rublack, Salvador Sammaritano y Héctor V. Vena.

Versiones preliminares y parciales de algunos capítulos se presentaron en conferencias académicas y/o se publicaron en su oportunidad como anticipos de este libro.

"The Films of Aries: Commercial Cinema, History and the Social Sciences in Argentina, 1956-1990" fue leído en la conferencia anual de la Canadian Association for Latin American and Caribbean Studies, Universidad Laval, Que-

bec City, Canadá, octubre 31/noviembre 3 de 1991, y publicado en Rita De Grandis, comp., *Research in Progress Working Papers*, Dept. of Spanish and Latin American Studies, Simon Fraser University, Burnaby, Canadá, Nº 1, 1990-91. Una reescritura en castellano apareció como "El cine comercial como fuente de investigación (Los filmes de Aries, Argentina, 1956-1990)", *Cahiers de Recherche du GRAL*, Groupe de Recherche sur l'Amérique Latine, Universidad de Montreal, Montreal, Canadá, Nº 24, mayo 1992.

"Literatura, cine e historia en Leopoldo Torre Nilsson", en colaboración con Jorge M. López, se publicó en *Cine Cubano*, La Habana, 129, Nº 1, 1990.

"History, Gender, Class and Power in María Luisa Bemberg's Films" fue leído en el XVII Congreso Internacional de la Latin American Studies Association, Los Ángeles, Estados Unidos, 24-27 de setiembre de 1992, y publicado en *Inter-American Review of Bibliography*, Washington, D.C., Estados Unidos.

"Argentine Commercial Cinema: Aesthetics, Industry and Society, 1983-1989" fue leído en la conferencia anual de CALACS, Universidad de Ottawa, Ottawa, Canadá, 22-25 de octubre de 1992.

"Images and Stereotypes of Argentine Women in Manuel Romero's Films: A Revisionist Perspective" fue leído en la reunión anual de la Philological Association of the Pacific Coast, Universidad de Washington, Seattle, Estados Unidos, 5-7 de noviembre de 1993.

Impreso y encuadernado en GRAFICA GUADALUPE
Av. San Martín 3773 (1847) Rafael Calzada
en el mes de agosto de 1995.

Alberto Ciria es conocido en los medios académicos por sus trabajos sobre historia de las ideas políticas en la Argentina (*Partidos y poder en la Argentina moderna, 1930-1946*, publicado originalmente por la Editorial Jorge Alvarez y reeditado por De la Flor; *Perón y el justicialismo*) y sobre las relaciones entre política, sociedad y cultura popular (*Política y cultura popular: la Argentina peronista, 1946-1955* y *Treinta años de política y cultura. Recuerdos y ensayos*, ambos publicados por De la Flor).

"En este último campo, el del estudio de la cultura popular argentina, ha sido un pionero cuyas contribuciones son de cita inevitable en la bibliografía especializada" (Andrés Avellaneda en revista "Hispamérica", n° 62) y en él se inscribe este nuevo volumen, donde se pasa revista a casi un siglo de historia argentina a través del cine producido en el país en diversos periodos.

La cita de **Marcia Landy** que preludia el libro ("Mi exposición en los capítulos siguientes ubica los textos fílmicos dentro de un contexto histórico, pero demuestro que los filmes no son simplemente un reflejo de la realidad [...]. Son , más bien, en la expresión de **Jean-Luc Godard**, 'la realidad de un reflejo'") es casi una exposición de motivos.

A partir de ella se estudia desde el cine producido por la empresa **Aries** entre 1956 y 1991, pasando por el de **Torre Nilsson**, **María Luisa Bemberg** , **Solanas**, **Subiela**, **Puenzo** y otros , hasta el de **Manuel Romero** y los estudios **Lumiton**, en su contexto como "parte del proceso de formar actitudes, valores y creencias comunes a la cultura y sociedad [...] así como indicativos de resistencias subyacentes a los discursos ideológicos dominantes ".

Un enfoque original y abarcativo que abre una nueva perspectiva para la consideración del cine y la historia contemporánea de la Argentina.

I.S.B.N. 950-515-385-6



EDICIONES DE LA FLOR